

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA
DOUTORADO

*Da Perda das Ilusões à Melancolia:
Um estudo psicanalítico em Balzac*

Autora: Elzilaine Domingues Mendes

Orientadora: Dra. Terezinha de Camargo Viana
Co-orientador: Dr. Olivier Bara
Université Lumière Lyon 2, França

Brasília, DF
2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA
DOUTORADO

Da Perda das Ilusões à Melancolia:

Um estudo psicanalítico em Balzac

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura.

Autora: Elzilaine Domingues Mendes

Orientadora: Dra. Terezinha de Camargo Viana
Co-orientador: Dr. Olivier Bara
Université Lumière Lyon 2, França

Brasília, DF
2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Terezinha de Camargo Viana
Orientadora da tese e presidente da comissão

Monsieur le Professeur Dr. Olivier Bara – Université Lumière Lyon 2 – França
Co-orientador da tese e membro efetivo externo

Prof. Dr. Henrique Figueiredo Carneiro
Universidade de Pernambuco Garanhuns – PE – Membro Externo

Profa. Dra. – Daniela Sheinkman Chatelard – UnB
Membro Efetivo

Pesquisadora. Dra. Márcia Teresa Portela de Carvalho – UnB
Membro Efetivo

Prof. Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro – UFMT – Membro Suplente

Pesquisadora Dra. Dione Zavaroni – UnB – Membro Suplente

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa vã filosofia não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (Freud, 1907[1906]).

Ao ouvir essa gente, eu podia identificar-me com a vida deles (...) seus desejos, suas necessidades, tudo passava para a minha alma ou minha alma passava para a deles. Era o sonho de um homem acordado (...). A que devo eu esse dom? Será o da vidência? Será uma dessas qualidades cujo abuso pode levar à loucura? Nunca pesquisei as causas desse poder; possuo-o, e dele me sirvo, eis tudo. Saibam, somente, que desde essa época eu havia decomposto os elementos dessa massa heterogênea denominada povo, que eu a tinha analisado de modo a poder avaliar suas boas ou más qualidades (...). Não poderão imaginar quantas aventuras perdidas, quantos dramas esquecidos nessa cidade da dor (Balzac, 1836).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à *Prof^a. Dr^a. Terezinha de Camargo Viana*, pelas preciosas orientações e pelo incentivo na concretização de um sonho.

Ao *Monsieur Professeur Dr. Olivier Bara* pelo acolhimento, pelas orientações sempre calorosas e por me possibilitar o acesso ao grupo *Littérature, idéologies, représentations, XVIII^e-XIX^e siècles (LIRE)* no *Institut des Sciences de l'Homme de Lyon*.

Ao grupo *Littérature, idéologies, représentations, XVIII^e-XIX^e siècles (LIRE)* no *Institut des Sciences de l'Homme de Lyon*.

Aos professores *Madame Delphine Gleizes* e *Monsieur François Kerlouégan* por permitirem a minha participação nos cursos ministrados na Universidade de Lyon.

À *Madame Hidani* pela calorosa acolhida e pelas providências na minha instalação na Universidade e na cidade de Lyon.

Aos professores membros da banca examinadora na Qualificação da Tese: *Prof^a. Dr^a. Ana Maria Loffredo*, *Prof^a. Dr^a. Eliana Rigotto Lazzarini*, *Prof. Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro*, pelas preciosas contribuições.

Aos professores membros da banca examinadora na Defesa da Tese: *Prof^a. Dr^a. Daniela Sheinkman Chatelard*, *Prof^a. Dr^a. Dione Zavaroni*, *Prof. Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro*, *Prof. Dr. Henrique Figueiredo Carneiro*, *Pesquisadora. Dr^a. Márcia Teresa Portela de Carvalho*.

Ao Colégio Doutoral Franco-Brasileiro e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento dessa pesquisa.

Aos professores *Monsieur Jean Pierre Bonnivard* (*Centre International D'Études Françaises*) pelas aulas de francês.

Aos membros do grupo de pesquisa “*Subjetivação, Clínica e Cultura: do moderno ao contemporâneo*” coordenado pela Prof^a. Dr^a. *Terezinha de Camargo Viana*, pelas orientações e colaborações durante todo esse processo de doutoramento.

Ao Colegiado e à Coordenação do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Goiás e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, pela autorização de afastamento e pelo apoio a essa pesquisa.

Aos meus pais *Maria Helena* e *Baltazar* e aos meus irmãos: *Elzimar, Elder, Euler* e *Edcarlos* pelo apoio incondicional.

Ao *Alexsandro* companheiro de todas as horas e à *Amanda* a nossa mais preciosa criação.

À amiga *Ana Paula Pena* pelo acolhimento caloroso em Brasília e por compartilhar das minhas angústias.

À amiga *Ana Paula Melo* pela amizade, apoio e motivação.

Aos amigos que me acolheram na França: *Priscila* e *Heli de Oliveira*, *Rosa* e *Luís Costa*, *Caroline* e *Vincent Reignier*, *Rosa Tavares* e *Ana Paula Aranha*.

Às crianças: *Beatriz*, *Benjamim*, *Esther*, *Gabriela*, *Helena*, *Lilá*, *Luizito*, *Marianne*, *Matheus* e *Vitória Lara*.

Para Alexssandro e Amanda

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a melancolia em alguns personagens d'A *Comédia Humana* de Honoré de Balzac, a partir da teoria psicanalítica e da sociocrítica. Para Freud o narcisismo é fundamental na constituição da subjetividade e para que haja predisposição à melancolia faz-se necessária fixação da libido no estágio do narcisismo. Nesse caso, há um desinvestimento nas relações objetais, o indivíduo toma a si mesmo como objeto de amor. Trata-se da perda da libido, de uma perda pulsional. Analisamos fragmentos da história de alguns personagens d'A *Comédia Humana*, considerados melancólicos por Balzac. Associamos a perda do ideal na melancolia freudiana à perda das ilusões n'A *Comédia Humana*. Constatamos que as transformações sociais ocorridas na França no século XIX afetaram a sociedade, desencadeando uma crise na subjetividade. Para Balzac a melancolia é um sintoma social, uma forma de expressão do mal-estar da sociedade francesa. Nesse contexto, a melancolia pode ser compreendida como uma forma de neutralização de energia, em que o corpo doente, decepcionado pela impossibilidade de realizar os seus desejos, torna-se desiludido e condenado à imobilidade. O tédio, a desilusão, a tristeza, a melancolia e a morte assemelham-se à impotência, à ausência de desejo. Assim, o corpo do melancólico é um corpo desvitalizado, sem energia. Nesse sentido, a melancolia denuncia a impossibilidade de alcançar os ideais, consiste na perda da libido, das ilusões, na perda do contato com o outro, no retorno às relações narcísicas, num retorno do eu sobre si mesmo. Tanto em Balzac quanto em Freud os homens são movidos pelos desejos, que em conflito com a vida social podem desencadear uma série de patologias, inclusive a melancolia. Concluímos que, assim como para Freud o narcisismo é fundamental na constituição da subjetividade, o escritor também utiliza partes do seu eu, das suas fantasias, ou melhor, do seu narcisismo na sua criação. Uma sociedade que valoriza o individualismo e o consumo estimula o narcisismo, o que propicia o desenvolvimento das patologias narcísicas. A tristeza profunda, o abatimento, o desgosto, a perda da autoestima e a falta de interesse pelo mundo exterior, pelas relações objetais, seriam então formas de expressão da melancolia.

PALAVRAS-CHAVE: melancolia, narcisismo, perda das ilusões, literatura, psicanálise.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est d'analyser la mélancolie chez quelques personnages de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac, à partir de la psychanalyse et de la sociocritique. Pour Freud le narcissisme est fondamental dans la constitution de la subjectivité. Pour la prédisposition à la mélancolie il faut une fixation de la libido au stade du narcissisme. Dans ce cas, il y a un désinvestissement dans les relations d'objet, l'individu se prend soi-même comme l'objet d'amour. Il s'agit d'une perte de la libido, ainsi que d'une perte pulsionnelle. Nous analysons des fragments de l'histoire de quelques personnages de *La Comédie humaine* qui sont considérés mélancoliques par Balzac. Nous associons la perte d'un idéal chez Freud à la perte des illusions dans *La Comédie humaine*. Nous constatons que les transformations sociales en France au XIX^e siècle ont affecté la société en causant une crise dans la subjectivité. Pour Balzac la mélancolie est un symptôme social, une expression d'un mal-être dans la société française. Dans ce contexte, la mélancolie peut être comprise comme une forme de neutralisation de l'énergie, où le corps malade, décepcionné par l'impossibilité de réaliser ses désirs, devient désillusionné et est condamné à l'immobilité. L'ennui, la désillusion, la tristesse, la mélancolie et la mort sont similaires à l'impuissance, à l'absence du désir. Ainsi, le corps du mélancolique est un corps devitalisé, sans énergie. Dans se sens, la mélancolie dénonce l'impossibilité d'atteindre l'idéal, elle consiste en la perte de la libido, des illusions, du contact avec les autres, dans le retour aux relations narcissiques, et du moi sur le soi-même. Chez Balzac comme chez Freud les hommes sont mouvementés par le désir, qui en conflit avec la vie sociale peuvent occasioné plusieurs maladies, dont la mélancolie. Nous concluons ainsi que comme pour Freud, le narcissisme est central dans la constitution de la subjectivité, et est aussi fondamental dans la construction de l'écrivain, qui utilise une partie de son moi, de ses fantaisies, de son narcissisme dans sa création. Une société qui valorise l'individualisme et la consommation stimule le narcissisme et facilite le développement des pathologies narcissiques. Le chagrin, la tristesse profonde, l'abattement, le dégoût, la perte de l'amour-propre et le manque d'intérêt pour le monde extérieur, pour les relations d'objet, sont des formes d'expressions de la mélancolie.

MOTS-CLÉS: mélancolie, narcissisme, perte des illusions, littérature, psychanalyse.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the melancholy of some of the characters from d'A *Comédia Humana* by Honoré de Balzac, based on psychoanalytic and sociocritical theory. For Freud's narcissism is fundamental in the constitution of subjectivity and that there is a predisposition to melancholy, as a necessary fixation of libido, at the stage of narcissism. In this case, there is a disinvestment in object relationships, the individual sees themselves as an object of love. It is the loss of libido, the loss of sexual desire. Analyzed fragments of the history of some of the characters, from d'A *Comédia Humana*, are considered melancholy by Balzac. The loss of the ideal, in Freudian melancholy, is associated to the loss of illusions in d'A *Comédia Humana*. It is believed that the social changes in France in the nineteenth century affected society greatly, triggering a crisis in subjectivity. To Balzac, melancholy is a social symptom, the expressing of malaise in French society. In this context, melancholy can be understood as a way of neutralizing energy in a sick body, disappointed by the inability to realize your desires, becoming disillusioned and condemned to immobility. The boredom, disappointment, sadness, melancholy and death are comparable to impotence, to lack of desire. Thus, the body of a melancholic is a body devitalized, without energy. In this sense, the melancholy condemns the impossibility of achieving ideals, relating to the loss of libido, of illusions, of contact with another, returning to narcissistic relationships, returning to I about oneself. With both Balzac and Freud, men are driven by desires that conflict with social life triggering a number of pathologies, including melancholy. It can be concluded that, as much as Freud's narcissism is fundamental in the constitution of subjectivity, the writer also uses parts of himself, of his fantasies, or rather, his narcissism in its creation. A society that values individualism and consumption encourages narcissism, which facilitates the development of narcissistic pathologies. The deep sadness, the rebate, the heartbreak, the loss of self-esteem and lack of interest in the outside world, the object relations, would then be expressions of melancholy.

KEYWORDS: Melancholy, Narcissism, Loss of illusions, Literature, Psychoanalysis.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 12 |
| Cultura e subjetividade na literatura e na psicanálise | 19 |
| Objetivos | 23 |
| Metodologia | 24 |
| Justificativa | 28 |
| Percurso da tese | 30 |
| Capítulo I – Estudos sobre a melancolia | 33 |
| História da melancolia | 36 |
| O sentido da melancolia na psicanálise..... | 47 |
| Narcisismo e constituição do eu na melancolia | 53 |
| Melancolia e morte | 67 |
| Capítulo II – A melancolia em Balzac | 74 |
| A melancolia em alguns personagens balzaquianos | 75 |
| A melancolia como sintoma social | 96 |
| A perda das ilusões e a melancolia de Luciano de Rubempré..... | 113 |
| Capítulo III – A melancolia na psicanálise e na literatura balzaquiana | 140 |
| O desejo na literatura e na psicanálise | 141 |
| Narcisismo e construção dos personagens balzaquianos | 167 |
| As contribuições de Balzac para a compreensão do psiquismo | 186 |
| Considerações finais | 200 |
| Referências Bibliográficas | 212 |
| Anexo I - Plano geral d'A Comédia Humana..... | 231 |
| Anexo II - Architecture de l'édition Furne | 237 |
| Anexo III - A situação de Balzac e suas ambições | 242 |

Introdução

*A Comédia Humana*¹, de Honoré de Balzac² (1799-1850) é uma história fictícia das relações entre os homens na França. Trata-se de uma obra dinâmica e inacabada. É um conjunto de mais de oitenta romances, articulados e organizados pelo retorno dos personagens, nos quais mais de dois mil personagens têm uma vida social na qual se encontram, falam da vida alheia, enfim, se relacionam. Balzac se propõe na sua ‘*Comédia*’ a relatar os costumes e os modos de vida de seus contemporâneos, a fazer um inventário social e histórico da França no século XIX.

Para Barbéris (1970) a história de vida de Balzac tem um papel fundamental na sua formação como escritor. O período de 1799-1833 é tanto para Balzac quanto para os seus contemporâneos um período de formação. Balzac vive, segue e procura compreender os movimentos políticos da sua época como: os esforços da Restauração, a revolução de 1830³, a burguesia, de liberal tornando-se revolucionária, etc. A produção exaustiva de Balzac é inseparável da sua tomada de consciência das contradições vivenciadas na sua época. A sua criação literária nasce do seu contato com o real, consiste num discurso crítico, numa criação que pode ser interpretada como uma

¹ Para a compreensão do Plano Geral d’*A Comédia Humana*, convidamos o leitor a consultar o anexo I (em português) e o anexo II em francês (Edição Furne). *Balzac. La Comédie humaine. Édition critique en ligne* Réalisé par le Groupe International de Recherches Balzacienes, la Mairie de Paris et l’Université de Chicago). <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/presentation.htm>

² Sobre a vida e o percurso literário de Honoré de Balzac, consultar o anexo III.

³ A Monarquia de Julho (1830-1848) é um processo revolucionário francês que começa com a “Revolução de Julho” ou “Trois Glorieuses” (designação dada aos acontecimentos dos dias 27, 28 e 29 de julho de 1830), no qual o povo de Paris e as sociedades secretas republicanas, lideradas pela burguesia liberal fizeram uma série de levantamentos contra Charles X, que culminaram com a sua abdicação em 28 de julho e o fim da Restauração. A França propõe uma monarquia institucional à Louis Philippe, Duque de Orléans. Esse período é caracterizado pela proeminência da alta burguesia, que substitui o direito divino dos monarcas e é marcado por um grande desenvolvimento econômico, com o início da revolução industrial. Esse movimento alastrou-se por toda a Europa, dando origem a uma complexa cadeia de movimentos internacionais que ficou conhecido pelas “Revoluções de 30” (Hobsbawm, 1977/2012).

libertação. Balzac descobre os absurdos e as contradições desse mundo burguês que é o seu e o expressa. A sua obra é rica e trata de vários temas como: os problemas sociais, o individualismo, a solidão, a juventude, as paixões, a política, a economia, etc.

Balzac é um dos escritores que representam o Romantismo. De acordo com Gengembre (2008) os movimentos, teórico e crítico, do Romantismo se desenham entre 1750 e 1775. A relação romântica com o mundo começa verdadeiramente a se manifestar a partir do segundo terço do século XIX. Seus elementos constitutivos principais são a sensibilidade, o sentimento da natureza, a nostalgia, a melancolia e o mal de viver.

De acordo com Lukács (1920/1968) enquanto a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance, criação do Romantismo, busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. O herói da epopeia nunca é o indivíduo, uma vez que o seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. Ao contrário, os elementos do romance são abstratos. Trata-se do abismo intransponível entre a realidade do ser e o ideal do dever-ser. O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, em busca do autoconhecimento, numa realidade heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo. No entanto, essa discrepância entre ser e dever-ser não é superada. O herói sente a superioridade do mundo exterior com o qual se defronta. Trata-se de um desencantamento diante da realidade, do fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais, de um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade.

Desse modo, o romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus, no qual o indivíduo encontra-se solitário, sem proteção e sem referências. Em Balzac a relação do

indivíduo com o mundo é agravada à máxima intensidade. Balzac coloca em cena uma série de indivíduos solitários que se deparam com a distância entre as suas ilusões e as possibilidades de alcançá-las. Assim, o romance é uma criação literária desiludida (Lukács, 1920/1968).

Assim, os escritores franceses, influenciados pelos princípios da Revolução Francesa⁴ representam por meio da literatura, sentimento de saudosismo em relação ao tempo anterior. Balzac se destaca como um dos mais fiéis e preciosos testemunhos da inquietude e da revolta da sociedade francesa decorrentes do desmoronamento do *Antigo Regime* e das contradições da revolução burguesa. Ele nos mostra como a juventude cheia de ilusões, ambiciosa e direcionada para a busca dos prazeres se depara com a insatisfação. Faz uma análise que renova o conhecimento do homem no movimento de sua história.

Barbéis (1973/1999) explica que os romances que formam *A Comédia Humana* foram escritos depois que o Romantismo, como movimento e como escola, tinha se desenvolvido e terminado a sua revolução. O tom do romantismo balzaquiano é de intérprete e de historiador. O romantismo faz parte da história e da geração de Balzac. O romantismo procura se conectar com o mal-estar decorrente da instalação da burguesia, consiste numa expressão de protesto em relação à satisfação burguesa. É a abertura do que será denominado o ‘mal do século’. Barbéis afirma que há outro aspecto do romantismo após *A Comédia Humana*. O romantismo deixa de ser apenas uma

⁴ A Revolução Francesa é o período da história da França entre a abertura dos Estados Gerais em 5 de maio de 1789, a queda da Bastilha em 14 de julho de 1789 e do golpe de Estado de 18 Brumário de Napoleão Bonaparte, a 9 de novembro de 1799. Marca o fim do Antigo Regime e a substituição da monarquia absoluta francesa por uma monarquia constitucional e da Primeira República. Foi influenciada pelas ideias do iluminismo e da Independência Americana (1776). Dentre as causas da revolução estavam o Antigo Regime e os privilégios do clero e da nobreza. As exigências do burguês foram delineadas na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. Esse documento é um manifesto contra a sociedade hierárquica de privilégios nobres. (Hobsbawm, 1977/2012).

expressão dos sofrimentos decorrentes dos movimentos revolucionários, evoluindo como expressão de luta, da reivindicação mais ardente dos direitos do coração e do espírito. O romantismo traduz-se num movimento de libertação e autenticidade, mais voltado à realidade e com ela mais comprometido.

Após a queda da monarquia e em reação contra o liberalismo instalado, Balzac irá buscar em certos aspectos da monarquia fracassada e da monarquia possível argumentos concretos direcionados à burguesia no poder. Desse modo, a segunda característica do romantismo balzaquiano é a de ser um romantismo do atual e da ação. Atual no sentido de ser inspirado pelas dificuldades da sociedade francesa no início do século XIX (Barbérís, 1973/1999). Assim, de acordo com Barbérís, Balzac é romancista por razões profissionais, mas se separa fortemente do romantismo artístico e poético. Balzac com sua escrita fortemente centrada no realismo do presente, registra, como ninguém, a nova realidade infinitamente revolucionada pelas transformações sociais. Há um Balzac que revela certos segredos, das famílias, da mulher à moda, da sociedade. Sua visão da realidade tem a princípio um conteúdo crítico. Balzac nos mostra a vida como ela é, mas vai além, trazendo junto ao real a poesia. Sua escrita do real retrata aproximação e não submissão. É a visão trágica do homem e da sociedade perturbados pela Revolução que forma o fundo do real em seus estudos dos costumes e de certa forma expõe, para o autor certo realismo pessimista.

Para Barbérís (1970) a obra de Balzac é crítica na medida em que retrata não o detalhe, mas o conjunto e como conjunto porta a razão do seu movimento. Balzac caminha para o Realismo não apenas como registro dos fatos, mas sua obra consiste numa criação, que mostra o que escapa aos observadores. Consiste na expressão, no interior da sociedade burguesa, das inquietudes e insatisfações que ela engendra. Balzac

descreve um sistema político e social fundado no poder do dinheiro, há a descrição do sistema capitalista, numa sociedade conquistadora, mas, também insatisfeita e frustrada.

N'A *Comédia Humana* os filhos do século XIX são os jovens pobres buscando alcançar um lugar, uma posição, na sociedade, porém abandonados à própria sorte. Sem pai, sem proteção e sem título, os heróis balzaquianos buscam conquistar o mundo, como por exemplo: Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b), Rastignac (*O pai Goriot*, 1834,1835a), Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843 e *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847) e Valentin (*A pele de Onagro*, 1831b). A instabilidade dos primeiros anos do século XIX, a proximidade dos acontecimentos revolucionários, a perturbação universal, tudo isso leva a uma visão idealista do universo social e moral. No entanto, com os heróis balzaquianos, observamos a desapareção de toda esperança revolucionária. Abandonados à própria sorte, muitos heróis d'A *Comédia Humana* perdem as ilusões, tornando-se melancólicos.

Segundo Barbéris (1970), Balzac questiona, na sua '*Comédia*', o que fazer numa sociedade que não necessita de todo mundo, onde não há lugar para todos e nem espaço para a realização dos desejos. Explica que o segundo 'mal do século' burguês é o despertar da Revolução de Julho, a impaciência em relação ao futuro. Uma cega impaciência de viver, uma ambição prematura do futuro. Desejo de produzir, de criar, de fazer alguma coisa, no meio de um mundo ainda vazio.

Balzac, por meio do romance *Modesta Mignon* (1844), nos mostra o que é para ele a função da literatura. A heroína desse romance é uma moça de origem nobre, cuja educação é fundamentada no estudo da língua estrangeira e da literatura. Para Balzac uma educação com base literária faz toda a diferença, uma vez que desenvolve o espírito crítico e prepara para a vida. A literatura altera o caráter daquele que lê, ela nos

ajuda a compreender e a analisar melhor a sociedade em que vivemos, uma vez que ela tem uma função educativa, política. Ao expressar as contradições vivenciadas no século XIX, Balzac nos ajuda, enquanto leitores a compreender um real que está distante de nós, mas que por outro lado, dá origem à nossa realidade.

N'A *Comédia Humana* Balzac nos revela os sentimentos, as paixões, os interesses, os cálculos, ou seja, o homem em conflito com a sociedade. Os desejos individuais em conflito com os interesses sociais. No entanto, o plano dessa '*Comédia*' foi uma construção que demandou do seu autor muito talento e trabalho. No ano de 1833, Balzac tem a ideia do retorno dos personagens e, em 1834 começa a organizar a sua obra. Em 1839 ele encontra o título. À construção teológica de Dante, *A Divina Comédia*, ele opõe o edifício sociológico: *A Comédia Humana* (Gengembre, 1992).

De acordo com Castex (1976) só no fim do ano de 1840 que o conjunto da obra balzaquiana recebe o título definitivo: *A Comédia Humana*. No prefácio de 1842a, Balzac conclui que a imensidão desse plano, que é, às vezes, a história e a crítica da sociedade francesa, a análise dos seus hábitos e a discussão dos seus princípios, o que o autoriza ao título de: *A Comédia Humana*. Balzac afirma:

A imensidade do plano, que compreende ao mesmo tempo a história e a crítica da sociedade, análise de seus males e a discussão de seus princípios, autoriza-me, assim o creio, a dar à minha obra o título sobre o qual ela aparece: *A Comédia Humana*. Será ambicioso? Não será apenas justo? É o que o público decidirá, quando a obra estiver terminada⁵ (Balzac, 1842b, p. 678).

⁵ L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? N'est-ce que juste ? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera (Balzac, 1842a, p. 20).

No prefácio geral, Balzac (1842a) pretende, para tornar a sua ‘*Comédia*’ interessante a qualquer leitor, retratar a história dos costumes da sua época, fazer um retrato fiel da sua sociedade, desvendando dentro dela o coração humano. Para tal empreendimento Balzac se propõe a fazer algo diferente, pois segundo ele, até esse momento, escritores talentosos ao restringirem nos seus romances o número de suas personagens, descreviam apenas uma face da vida. Balzac quer mais, quer pintar toda a sociedade, deseja ser o imperador da literatura, ‘o Napoleão das Letras’ (Gengembre, 1992). Balzac quer agradar a todos os leitores: aos poetas, aos filósofos e às massas. Para isso precisa de inúmeros personagens, com diferentes vícios e virtudes. Este empreendimento exige-lhe a sua vida, uma dedicação, uma observação, um talento e uma escrita que parecem ultrapassar as condições humanas.

Balzac se inspira na obra de Walter Scott⁶, criador do romance histórico moderno; analisa-a, reconhece a grandeza desse escritor, no entanto, percebe a falta de ligação entre as suas obras. A partir daí tem a ideia originalíssima de criar uma obra única, composta por vários romances, contos e novelas nos quais os personagens poderiam circular livremente de uma história à outra como acontece na vida real. Balzac em relação ao seu projeto afirma:

A sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais seria do que o seu secretário. Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais

⁶ Kerlouégan (2006) explica que no início dos anos de 1820, temos a revolução scottiana, que vê o romance se desfazer das convenções de forma e de sujeito que encontramos nos romances de introspecção. Antes da contribuição de Walter Scott, cuja influência se dá na França a partir de 1820, o romance não possuía uma unidade orgânica, era ainda considerado como uma recreação. A renovação da literatura se faz pelo romance histórico de um novo tipo, em que a descrição da realidade histórica, aliada à produção de uma tensão dramática e à presença de diálogos mais naturais, dá uma concisão inédita à narrativa. A partir dessa revolução romanesca, a ficção não é mais a mesma. A partir de 1840, ninguém mais coloca em questão o principal objetivo do romance, que é o de ser um olhar sobre o mundo.

relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião dos traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes⁷ (Balzac, 1842b, p. 670).

A *Comédia Humana* de Balzac consiste numa representação do desejo. Balzac narra a história dos costumes, a história da sociedade francesa na qual o homem é um ser social, movido por desejos desconhecidos e estranhos. Desejos que escapam ao controle do homem. Tema que será teorizado, posteriormente, por Freud nos textos: *O Inconsciente* (1915/2006b), *Pulsões e destinos das pulsões* (1915/2004b), *O Eu e o Id* (1923/2007a), etc.

Cultura e subjetividade na literatura e na psicanálise

No Brasil, temos vários estudos em psicologia clínica relacionados à literatura, dentre eles, destacamos: Calaça (2010), Costa (1998), Kehl (2001, 2003), Kon (1996, 2003) e Viana (2007). Os trabalhos de Viana (2007) e Calaça (2010) são referências importantes para o estudo dos processos de subjetivação n' *A Comédia Humana*.

Balzac, na sua '*Comédia*', expõe as suas pretensões de compreender os homens nas suas relações sociais. Ele afirma: "Assim, pois, a obra a empreender devia ter uma tríplice forma: os homens, as mulheres e as coisas, isto é, as pessoas e a representação

⁷ La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs (Balzac, 1842a, p. 11).

material que elas dão de seu pensamento, em resumo, o homem e a vida”⁸ (Balzac, 1842b, p. 668).

O que parece intrigar o autor d’A *Comédia Humana* e impulsioná-lo nesse empreendimento é o desejo de compreender o que é o homem e o que o move no cenário social. A *Comédia Humana* consiste numa narrativa da história dos desejos e dos seus destinos. Essas reflexões nos possibilitam tecer associações, apoiadas na arte balzaquiana e na teoria psicanalítica, sobre a importância da cultura na constituição da subjetividade e no desenvolvimento das mais diferentes formas de expressão do sofrimento psíquico, sobretudo da melancolia, que é o nosso objeto de estudo.

De acordo com Figueiredo e Santi (2004), a noção de subjetividade privada data da passagem do Renascimento para a Idade Moderna. O sujeito moderno se constituiu nessa passagem e sua crise no final do século XIX. No Renascimento, com a falência do mundo medieval e a abertura do ocidente ao restante do mundo, surge a experiência da perda das referências, na qual o homem é lançado numa condição de desamparo. A perda das referências coletivas obriga o homem a construir referências internas. Surge um espaço para a “experiência da subjetividade privatizada, em que nós nos reconhecemos como livres, diferentes, capazes de experimentar sentimentos, ter desejos e pensar independentemente dos demais” (p. 50).

As experiências de subjetividade ocorrem nos momentos de conflitos socioculturais, quando há uma desagregação das velhas tradições e uma proliferação de novas alternativas. Deste modo, o homem se vê obrigado a fazer escolhas e a se

⁸ Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée ; enfin l'homme et la vie. (Balzac, 1842a, p. 9).

responsabilizar por elas. “O contato com a diversidade das coisas, dos homens e das culturas impôs novos modos de ser” (Figueiredo & Santi, 2004, p. 24).

A subjetividade é uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Por modos de subjetivação compreendemos a maneira de existir do indivíduo, que se transforma no decorrer da história.

A subjetividade é uma produção histórica e social. Prado Filho e Martins (2007) afirmam: “A subjetividade se produz na relação das forças que atravessam o sujeito” (p. 17) e os modos de subjetivação são “formas de reconhecimento de si mesmo como sujeito da norma, de um preceito, de uma estética de si” (p. 17).

Desse modo, a produção da subjetividade resulta das relações que o homem estabelece na sociedade. De acordo com Crochíc (1998) a subjetividade:

define-se por um terreno interno que se opõe ao mundo externo, mas que só pode surgir deste. (...). Tal subjetividade se desenvolve pela interiorização da cultura, que permite expressar os anseios individuais e criticar a própria cultura que permitiu a sua formação (p. 69).

Seguindo a linha de raciocínio apontada por Lazzarini e Viana⁹ (2010), questionamos até que ponto os movimentos políticos, sociais e culturais do fim do século XVIII e início do século XIX na França, acarretaram mudanças significativas no modo de vida dos franceses e, por conseguinte, na constituição da subjetividade. Em

⁹ Lazzarini e Viana (2010), preocupadas com a modificação do perfil da demanda clínica na contemporaneidade, na qual os quadros neuróticos clássicos são substituídos pelas patologias narcísicas, explicam que esses deslocamentos: “constituem reflexos de uma cultura que passa por momentos de indefinição e mudança com rejeição a valores sociais rompendo com aspectos que eram considerados primordiais desde tempos anteriores” (p. 269). Desse modo, Lazzarini e Viana (2010) afirmam que: “as subjetividades contemporâneas refletem certo grau de fragmentação do sujeito e consequências desse processo sobressaem em seu sofrimento psíquico, que ganha novos contornos” (Lazzarini & Viana, 2010, p. 269).

meio a essas transformações destaca-se a idolatria em relação ao individualismo, ao consumo e a emergência de uma sociedade narcísica. Suspeitamos que as condições sociais, políticas, econômicas e culturais vivenciadas pelos franceses no início do século XIX foram fundamentais para o surgimento da cultura narcísica. É no início do século XIX que o indivíduo passa a ser idealizado e também responsabilizado pelo seu próprio destino. Surgem novos valores que colaboram para o desenvolvimento das patologias narcísicas, nas quais há um excesso de investimento na própria imagem. O próprio corpo é tomado como objeto de desejo.

Este trabalho consiste numa articulação entre a psicanálise e a literatura, no qual analisamos a melancolia em alguns personagens d'A *Comédia Humana*. Compreendemos a literatura como uma ficção, uma criação simbólica que constitui uma representação de um momento social, e a melancolia como uma patologia narcísica, que sinaliza e expressa o mal-estar da civilização francesa no século XIX. Uma patologia que denuncia a transformação e/ou a crise da subjetividade, o mal-estar de uma sociedade, como um sintoma social.

Nosso estudo considera que acontecimentos históricos, como as revoluções, podem interferir na constituição da subjetividade, produzindo patologias específicas de uma época. Segundo Balsamo (2010), os acontecimentos históricos, com suas bruscas mudanças sociais, econômicas e culturais, provocam lacunas, descontinuidades nos processos de elaborações psíquicas. Para elaborar as perdas, ou seja, o que se perdeu com tais mudanças, o psiquismo necessita de um tempo, para rememorar, preencher as lacunas, poder nomear o que foi perdido, por meio das lembranças. Se esse tempo não é suficiente, temos um luto mal elaborado, ou ainda, uma impossibilidade de elaboração do luto, que pode levar o indivíduo a desenvolver patologias. Nesse sentido, as patologias tem a função de conter uma descontinuidade traumática e construir uma

forma aceitável de sobrevivência psíquica ao trauma, preservando o psiquismo daquilo que ele não consegue viver, nem pensar.

Objetivos

O objetivo geral deste trabalho é analisar a melancolia em alguns personagens d'*A Comédia Humana* de Honoré de Balzac. Associamos a perda das ilusões¹⁰ n'*A Comédia Humana* à perda do ideal¹¹ presente na melancolia freudiana. Consideramos o narcisismo como um processo central na constituição da melancolia, uma vez que a regressão narcísica impede a elaboração do luto, quando o sujeito se depara com a perda. Trabalhamos com a hipótese de que existe uma estreita relação entre o narcisismo e a perda das ilusões, na construção dos personagens balzaquianos, nos quais a melancolia é a forma de expressão do sofrimento psíquico. Os objetivos específicos são: 1) compreender a história e a evolução do conceito da melancolia, sobretudo, na psicanálise; 2) analisar como se dá a constituição do eu e a sua relação com o narcisismo na melancolia, de acordo com Freud; 3) interrogar o sentido cultural e político da melancolia em alguns personagens d'*A Comédia Humana*, a partir de uma análise sociocrítica dos escritos de Honoré de Balzac; 4) estudar os processos

¹⁰ Ilusão: Erro de percepção ou de entendimento; engano dos sentidos ou da mente; interpretação errônea; confusão de aparência com realidade; fantasia da imaginação; devaneio; sonho; promessa de prazer, felicidade, durabilidade, etc, que se revela decepcionante, dolorosa ou efêmera; esperança vã; decepção, desilusão (Houaiss & Villar, 2001).

¹¹ Ideal: relativo à ideia; que só existe no pensamento; o que é objeto da nossa mais alta aspiração, alvo supremo de ambições e afetos; modelo de perfeição ou excelência; solução perfeita, o melhor que poderia mas que tem poucas possibilidades de acontecer (Houaiss & Villar, 2001).

relacionados com a construção dos personagens, especialmente, daqueles que são descritos como melancólicos na literatura balzaquiana; 5) capturar as contribuições de Balzac para a compreensão do psiquismo.

Metodologia

No prefácio à sua ‘*Comédia*’, escrito em 1842a, Balzac fala do seu desejo de fazer um inventário da sociedade francesa. Procuramos discernir a figura do melancólico e o estado de melancolia nesse inventário romanesco. Interessa-nos a compreensão da natureza dessa modalidade de sofrimento psíquico representada nos escritos de Balzac, nos quais ele coloca a tristeza profunda, o desespero, a decepção, o desgosto¹², a perda das ilusões como expressões desse tipo de sofrimento nos seus personagens. Colocamos os textos do romancista em relação com os estudos freudianos, posteriores, sobre a melancolia, tomando como referência: *À guisa de introdução ao narcisismo* (1914/2004a), *Luto e melancolia* (1917[1915]/2006a), *O Eu e o Id* (1923/2007a), *O problema econômico do narcisismo* (1924/2007b) e *O mal-estar na civilização* (1929[1930] /1996m).

¹² Na versão francesa d’A *Comédia Humana*, Balzac faz uso das palavras *chagrin* e *dégoût*.

Nas versões portuguesas, sob a direção de Paulo Rónai, a palavra *chagrin* foi traduzida muitas vezes por desgosto. Em francês *chagrin* designa: 1) uma tristeza profunda, desprazer; 2) que é inclinado à tristeza, ao mau humor; 3) sofrimento moral (Larrousse, 2011). Encontramos ainda os significados: 1) tristeza, aflição, sofrimento, tormento; 2) contrariedade, decepção (Le Robert, 2005). *Dégoût* significa: 1) viva repugnância por certos alimentos; 2) sentimento de rejeição à qualquer coisa, aversão, náusea (Larrousse, 2011). *Dégoût*: 1) inapetência, náusea; 2) aversão, horror, repugnância, repulsão (Le Robert, 2005).

Em português encontramos os seguintes significados para a palavra desgosto: 1) falta de gosto, de prazer, de alegria, aborrecimento, contrariedade, desprazer; 2) estado de espírito de pessoas desgostosas, pesar, tristeza; 3) falta de gosto, de simpatia, de amor por, desafeto; 4) grande insatisfação, mortificação, tribulação; 5) estado de quem se sentiu ofendido, melindre; 6) aversão por, repugnância. Neste trabalho, decidimos manter o uso da palavra desgosto, como acontece na edição organizada por Paulo Rónai, pela amplitude do seu significado em português (Houaiss, 2001).

Analisaremos fragmentos das obras de Balzac, nas quais nos deparamos com personagens descritos pelo escritor como melancólicos. Escolhemos personagens que se deparam com uma nostalgia, um desencantamento diante da vida, um sentimento de perda dos sonhos e dos ideais: das ilusões perdidas. Nós nos interessamos, sobretudo, pelos personagens melancólicos, nos quais a morte é prematura; alguns se suicidam como: Luciano Chardon de Rubempré em *Ilusões perdidas* (1837-1839-1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847); e Ester de *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847). Serão levados em conta os personagens que sofrem por causa de uma desilusão amorosa como a Condessa Henriqueta de Mortsauf de *O lírio do vale* (1835b), Augustina Guillaume, de *Ao “Chat-qui-pelote”* (1830a), Corália de *Ilusões perdidas* (1837-1839-1843) e Luísa de Chaulieu de *Memórias de duas jovens esposas* (1841-1842b). Incluiremos os personagens em que a morte se dá ainda em vida, falamos aqui de uma morte social, de personagens que são excluídos ou que se isolam da sociedade, como é o caso de Chabert (*O coronel Chabert*, 1832b), e Goriot (*O pai Goriot*, 1834-1835a).

Nosso referencial teórico é a psicanálise e a sociocrítica, uma vez que ambas têm como premissa a superação do discurso da consciência. A psicanálise e a sociocrítica são saberes que na sua prática se comprometem a desvendar a relação sujeito e fenômenos sociais, culturais e políticos.

Neste trabalho, faremos um estudo sociocrítico, no qual a melancolia será analisada, levando em conta a sua significação social e política. Os escritores de 1830 tomam consciência da dimensão crítica da literatura, na medida em que começam a se interrogar sobre a relação da literatura com a realidade. Assim o romantismo de 1830 toma a história como objeto de reflexão. Essa tomada de consciência é ideológica e o que a possibilita é a história. No século XIX há autonomia e consequente modernização

da literatura. A sociocrítica nasce a partir da literatura do século XIX, quando os escritores passam a assumir uma função plenamente crítica, quando a crítica se profissionaliza. Os escritores do século XIX se comportam como autores conscientes de seu papel na sociedade.

Tomamos como referência os trabalhos de Claude Duchet (2011), François Kerlouégan (2005, 2006), Georg Lukács (1920/1962), Gérard Gengembre (2006, 2008), Jacques-David Ebguay (2005, 2010), Jean-Marie Roulin (2001, 2005), José-Luis Diaz (2001, 2005), Juliette Grange (2008), Lucienne Frappier-Mazur (2001), Pierre Barbéris (1970, 1973/1999), Pierre Laforgue (2001a, 2001b, 2002, 2003, 2006), e Olivier Bara (2000).

De acordo com Laforgue (2003) enquanto Barbéris (1970, 1973/1999), faz uma análise d'A *Comédia Humana* e dos romances de juventude de Balzac numa perspectiva marxista, comprometida com os movimentos históricos, políticos e sociais, Duchet¹³ (2011) aparece como um dissidente teórico da aproximação marxista tradicional, com preocupação de não mais atravessar o texto, mas restituir ao texto o seu teor social, a sua relação com o mundo. Nesse sentido, toda criação artística é uma prática social e, portanto, produção ideológica. Representa e reflete a realidade. Barbéris e Duchet partem do mesmo espaço ideológico e filosófico, o marxismo.

¹³ Segundo Duchet (2011) a sociocrítica parte do pressuposto de que a literatura tem um papel político. A sociocrítica vê a literatura como produto de tensões de um campo, autônomo ou não, e agitada pelos sobressaltos do mundo. O combate sociocrítico consiste em encontrar a especificidade da literatura, do texto literário no interior do discurso social, capturar os valores do texto no campo da representação, sem perder o "sóciotexto" do discurso total. A prática da sociocrítica se propõe a uma abertura do texto. Propõe-se a desconstruir os discursos homogêneos, sem constituir uma posição hegemônica. Propõe-se a um questionamento e a uma crítica de seu saber e de sua prática. A sociocrítica consiste numa prática que considera o social, o contexto no qual ele se inscreve, o histórico, sem esquecer o impensado que se revela no texto. Ao escrever, o escritor está mergulhado numa cultura que lhe dita certo número de valores e coisas cujo texto guarda o traço. Dessa forma a literatura também é a expressão de um vasto campo ideológico. Consiste numa interrogação sobre as relações entre os textos e as sociedades, mesmo que estas relações tenham ou não sido problematizadas.

Considerando que toda criação artística é uma prática social, uma produção ideológica, ressaltamos a importância do nosso método de pesquisa, a sociocrítica, por ser este um método que não tem a intenção de inventar o texto, mas de restituir ao texto o seu teor social. Uma análise que consiste numa investigação sócio-histórica do que está dentro e fora do texto, a organização interna dos textos, seus sistemas de funcionamento, suas redes de sentido, suas tensões, o reencontro nos textos de discursos e saberes diferentes. Uma análise que não exclui o não dito no texto.

Para Laforge (2001b) a história na literatura existe textualizada, ou seja, ela é um efeito do texto. Nesse sentido é impossível isolar história e literatura uma da outra. Essa textualização da história é um dos aspectos mais marcantes do romantismo em 1830. E a teoria que explica com mais eficácia as relações entre a literatura e a história é a sociocrítica, pois ela nos permite uma apreensão do romantismo como um fenômeno histórico e literário.

Nosso contato com a sociocrítica deu-se a partir do estágio realizado no grupo de pesquisa *Littérature, Idéologies, Représentations, XVIII^e-XIX^e siècles* (LIRE) no Institut des Sciences de l'Homme de Lyon, (França), com a co-orientação do Doutor Olivier Bara, quando tivemos acesso às discussões realizadas nos diversos seminários promovidos por aquele grupo.

Analizamos a edição brasileira d'A *Comédia Humana*, publicada sob a direção de Paulo Rónai, no período de 1989 a 1994. Consultamos a edição francesa de *La Comédie Humaine*, publicada sob a direção de Pierre-Georges Castex, da editora Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade* (1976-1981) e a edição realizada por *Le Group International de Recherches Balzacienes*, por estar disponível na internet, para as

obras que, no decorrer do nosso estudo, se revelaram as mais importantes para a construção da nossa pesquisa.

No Brasil, *A Comédia Humana* de Honoré de Balzac volta às livrarias em nova edição, publicada pela Biblioteca Azul. Essa edição, também sob orientação de Paulo Rónai (1907-1992), possui 88 romances distribuídos em 17 volumes como as duas edições anteriores, a primeira, publicada pela editora Globo, de Porto Alegre, e a segunda, pela Globo Livros. A novidade é que esta terceira edição corrige um lapso da segunda editora que se esqueceu de incluir o ‘*Prefácio*’ no primeiro volume (Cozer, 2012).

Justificativa

Essa análise da melancolia em alguns personagens balzaquianos se justifica na medida em que compreendemos que Balzac representa e interpreta na sua obra um mal-estar que é ao mesmo tempo social e pessoal. Segundo Diaz (2005) os objetos de investigação e, ao mesmo tempo, o centro de interesse de Balzac são os indivíduos em crise, cuja identidade social e pessoal é colocada em questão. Para Calaça (2010) ao descrever os processos de mudança da condição humana, Balzac coloca os processos de subjetivação como um dos objetos de sua investigação “pois seus romances se voltam mais sobre as interações entre os sujeitos e os fatos sociais ou as forças sociais do que sobre os sujeitos em si mesmos” (p. 19).

Outro motivo que acentua o nosso interesse de analisar a melancolia nos escritos balzaquianos, tem como inspiração os próprios argumentos e sugestões de Freud (1908[1907]/1996e; 1910/1996g) de que os poetas são seres especiais, possuidores de um conhecimento privilegiado acerca do inconsciente. Freud (1910/1996g) valorizou e mergulhou nos mitos, nas lendas e nos grandes clássicos trágicos como Sófocles,

Shakespeare e Goethe usando-os como fonte de inspiração. Freud analisou vários mitos e extraiu deles várias características comuns, dentre elas o fato de os mitos falarem dos desejos inconscientes, incestuosos.

Freud recorre às obras de arte, principalmente, à literatura para compreender o psiquismo e para construir o seu arcabouço teórico. Freud utiliza termos da literatura como o conceito de catarse para criar a técnica psicanalítica e o mito *Édipo Rei* para construir o conceito psicanalítico do complexo de Édipo (Mendes & Viana, 2010).

A partir dessas declarações de Freud (1907[1906]/1996b e 1910/1996g) podemos inferir que o conhecimento obtido pela arte, sobretudo pela arte literária, é da mesma natureza que o conhecimento adquirido pela ciência psicanalítica. A arte e a psicanálise se encontram num terreno que lhes é comum, o inconsciente. O que difere é o método, intuitivo no caso da literatura e baseado na observação científica no caso da psicanálise. Para Freud (1923/1996c) a psicanálise sempre foi uma ciência, embora uma ciência subversiva para o seu tempo, uma vez que o seu objeto de estudo, o inconsciente, não pode ser mensurado.

Gengembre (2006) explica que um romancista também é um intérprete, pois com a ajuda dos acontecimentos do seu tempo, relata e interpreta certo número de fatos passados, de lembranças conscientes ou não, pessoais ou não, tecidos da mesma matéria que a História. Ele reconstitui um tempo perdido. Para Gengembre um romance histórico seria a explicitação da referência à História, com uma orientação mais ou menos manifesta, a qual traduz (traí) a ideologia do autor, se inscrevendo no contexto do que está em jogo politicamente, entrando em relação com as preocupações e

evolução da historiografia, sem negligenciar o mais importante sem nenhuma dúvida: o prazer do leitor¹⁴.

Não podemos esquecer que apoiado na sua experiência de vida, Balzac ordena um mundo coerente, representativo do século XIX, no entanto, trata-se de um mundo imaginário, fictício: *A Comédia Humana*. Nessa ‘Comédia’ Balzac (1842a) busca compreender o homem na sociedade, em movimento, ressaltando o seu desejo de surpreender o sentido oculto nesse conjunto de figuras, de paixões e de acontecimentos. Nesse sentido, pretendemos captar não apenas ‘os ditos’ n’*A Comédia Humana*, mas aquilo que tende a escapar, que denominamos ‘não dito’, inconsciente, mas, que está relacionado à história narrada por Balzac.

Esperamos que o nosso trabalho possa contribuir para a compreensão da melancolia, para o progresso das pesquisas sobre os processos de subjetivação e, conseqüentemente, para os avanços da clínica contemporânea.

Percurso da tese

No primeiro capítulo fizemos um estudo da história e da evolução do conceito da melancolia, da Antiguidade até os dias atuais, sobretudo, dos estudos de Freud. Recorremos aos seguintes textos freudianos: *Luto e Melancolia* (1917[1915] /2006a), *O Eu e o Id* (1923/2007a), *O problema econômico do masoquismo* (1924/2007b) e *O Mal-estar na Civilização* (1929[1930] /1996m). Freud (1917[1915] /2006a) faz uma analogia da melancolia com o luto, que é um processo de elaboração psíquica normal, mas que demanda, por parte da pessoa enlutada, um investimento de tempo e energia. Freud cria

¹⁴ Le Roman historique serait alors l’explication de la référence à l’Histoire, avec une orientation plus ou moins manifeste, laquelle traduit (trahit ?) l’idéologie de l’auteur tout en s’inscrivant dans le contexte et les enjeux de son temps, et en entrant en rapport avec les préoccupations et évolutions de l’historiographie, sans négliger le plus important sans aucun doute : plaire au lecteur (Gengembre, 2006, p. 13).

a categoria das neuroses narcísicas para explicar a melancolia. Ao se deparar com a perda de um ideal, das ilusões, ou de uma pessoa querida, o melancólico não consegue elaborar o luto em função de uma falha narcísica. No melancólico há uma regressão da libido de volta ao eu. Trata-se de uma perda que se dá em nível inconsciente. Ao teorizar sobre a melancolia, Freud rompe com os saberes tradicionais da medicina e da filosofia, inaugurando um saber original sobre a melancolia.

No segundo capítulo, questionamos como é representada a melancolia em alguns personagens d'A *Comédia Humana*, especialmente, nos personagens que têm como destino o fracasso social e a morte. Procuramos compreender as causas e os destinos da melancolia, representados por Balzac na sua '*Comédia*'. Analisamos passagens da história de alguns personagens d'A *Comédia Humana*, que são considerados melancólicos por Balzac. Estudamos as transformações ocorridas na França no século XIX e como esses acontecimentos afetaram a sociedade de uma forma geral, desencadeando uma crise social, econômica, política e cultural. Analisamos como essa desorganização social produziu uma crise na subjetividade e como esse processo interferiu no sofrimento psíquico, especialmente, nos estados melancólicos de alguns personagens. Em Balzac a melancolia é um sintoma político e social, uma forma de expressão do mal-estar da sociedade francesa. Retomamos os estudos de Kerlouégan (2006) no que diz respeito ao corpo do melancólico, um corpo que representa a inércia, a impotência. Um corpo condenado a não mais desejar, um corpo passivo. Para Kerlouégan a desilusão política encontra no corpo doente um meio de expressão. O corpo é lugar da manifestação da injustiça e da revolta diante da sociedade. Buscamos compreender o corpo como representante do desejo, como fonte de prazer, mas também, como lugar de frustração, de dor. Analisamos fragmentos da história de Luciano Chardon de Rubempré por se tratar de um personagem que representa a história de

vários jovens pobres, porém cheios de ilusões, contemporâneos de Balzac, que saem da província com destino à Paris e se deparam com a miséria.

No terceiro capítulo, investigamos o que move o homem n'A *Comédia Humana*. Para Balzac os homens são movidos pelas paixões que podem conduzi-lo à felicidade, mas também às patologias e à morte. Iniciamos com fragmentos da história de alguns personagens balzaquianos, classificados pelo autor como melancólicos, ressaltando que a presença do desejo (libido em psicanálise) em conflito com a vida social pode desencadear uma série de patologias, inclusive a melancolia, que é o nosso objeto de estudo. A tristeza profunda, o abatimento, o desgosto, a perda da autoestima e a falta de interesse pelo mundo exterior, pelas relações objetais, seriam então formas de expressão da melancolia. Trata-se da perda da libido, de uma perda pulsional. Como a melancolia está relacionada a uma falha narcísica, partimos do pressuposto de que ao criar os seus personagens o escritor mesmo apoiando-se nas suas observações, utiliza-se das fantasias para a criação artística. Nesse contexto, o escritor utiliza-se de partes de seu eu, do seu narcisismo, na criação dos seus personagens, especialmente, no caso dos heróis, que são modelos de identificação para o expectador. Por fim, procuramos estabelecer as semelhanças entre a literatura balzaquiana e a psicanálise, sobretudo, no que se refere à melancolia.

Capítulo I – Estudos sobre a melancolia

Desde a Antiguidade aos dias atuais, a melancolia aparece, sem cessar, assumindo diferentes nomes e formas, como tema de estudos médicos ou filosóficos e como inesgotável fonte de inspiração para poetas e artistas. Fala-se da melancolia como sinônima do furor dos alienados, da acedia dos monges, da genialidade na Renascença, da tristeza do romantismo e da depressão tratada atualmente por psiquiatras e psicólogos.

Roudinesco e Plon (1998) explicam que embora a melancolia ocupe um lugar importante na teorização freudiana, os mais belos trabalhos sobre esse tema foram produzidos pelos poetas, filósofos, pintores e historiadores que lhe garantiram um estatuto teórico, social, médico e subjetivo. Desde os primórdios da sua teorização a melancolia sempre foi “a expressão mais incandescente de uma rebeldia do pensamento e a manifestação mais extrema de um desejo de autoaniquilamento, ligada à perda de um ideal” (p. 505).

De acordo com Lambotte (2007) a melancolia é um tipo de afecção dificilmente classificável e que tende a desaparecer nas escalas de avaliação de humor da psiquiatria contemporânea, que retém apenas o termo depressão e que não corresponde às estruturas psíquicas conservadas pela psicanálise. Atualmente, o termo melancolia desapareceu do DSM IV, 4ª edição, aparecendo apenas como característica melancólica relativa à depressão maior e às perturbações bipolares.

Assim como a melancolia tornou-se uma patologia predominante no século XIX, a depressão tornou-se a forma de expressão do mal-estar nos dias atuais. O sofrimento psíquico manifesta-se atualmente sob a forma de depressão (Berlinck, 2008; Edler, 2008; Kehl, 2009; Roudinesco, 2000).

De acordo com Roudinesco (2000), a sociedade democrática do fim do século XX, tenta abolir a ideia de conflito como núcleo normativo da formação subjetiva. Roudinesco pontua:

Saída da neurastenia, noção abandonada por Freud, e da psicastenia descrita por Janet, a depressão não é uma neurose nem uma psicose, nem uma melancolia, mas uma entidade nova, que remete a um ‘estado’ pensado em termos de uma ‘fadiga’, ‘déficit’ ou ‘enfraquecimento da personalidade’ (Roudinesco, 2000, p. 19).

Neste trabalho, compreendemos a melancolia como uma patologia distinta da depressão. Freud (1917[1915] /2006a) estabeleceu a diferença entre a depressão e a melancolia, caracterizando esta última como uma neurose narcísica na qual o indivíduo não consegue realizar o trabalho de luto.

No texto “*Sobre a transitoriedade*” Freud (1916[1915] /1996q) tece considerações sobre a dificuldade de um poeta, que ao apreciar a beleza da natureza era invadido por um sentimento de tristeza, por constatar que tudo o que é belo é transitório, uma vez que, está condenado a finitude. Freud conclui que o medo da perda leva o poeta a introjetar o objeto, se identificando com ele. Neste sentido, ele se perde com o objeto tornando-se também transitório.

Hassoun (2002) evoca a crueldade na subjetivação melancólica, revelando que a identificação narcísica do sujeito com o objeto perdido implica na sua tentativa de destruição. A subjetividade na atualidade, atormentada pelo excesso do consumo e pelo acúmulo de objetos, se defronta com a impossibilidade de perceber que a perda traz consigo a possibilidade de acesso ao universo simbólico.

Freud (1917[1915] /2006a) revolucionou a tradição médica de Hipócrates que inscrevia a melancolia como uma patologia de origem orgânica, relacionada ao excesso da bÍlis negra no organismo; e filosófica, atribuída a Aristóteles, que concebia a melancolia como constitutiva dos seres de exceção (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964/1989; Prigent, 2005).

A extensão e a complexidade do tema nos inquieta e segundo Clair (2005) no Ocidente tem sido comum a associação das três noções: melancolia, genialidade e loucura. A teoria da melancolia nasce no momento em que médicos e filósofos tentam explicar o medo, a tristeza e as desordens do espírito, a partir de uma causa natural que exclui toda interpretação mítica. Não são mais os deuses, nem os demônios, nem a misteriosa noite que perturbam a razão dos homens. Eles são vítimas de uma substância que se acumula no interior do corpo, a bÍlis negra.

Segundo o filósofo húngaro Földényi (2012), o conceito de melancolia nos reenvia às manifestações da instabilidade da existência humana, por meio dos limites que nos impõem o tempo que passa, pela nossa finitude que se expressa nas doenças e na morte, e pelos limites às aspirações humanas.

Neste trabalho, percorremos a história e a evolução do conceito da melancolia no Ocidente, nos apoiando, principalmente, nos escritos dos seguintes autores: Cantagrel (2004), Clair (2005, 2007), Földényi (2012), Esquirol (1805, 1838), Freud (1914, 1917, 1923, 1924, [1929]1930/1996), Hersant (2005), Klibansky, Panofsky e Saxl (1964/1989), Prigent (2005) e Roudinesco e Plon (1998).

História da melancolia

Desde a Idade Antiga a palavra melancolia tem recebido diversas definições, as quais têm variado de acordo com as crenças e a cultura dos povos que a definem. Atualmente, a palavra melancolia tem sido substituída pela palavra depressão, causando, no nosso entendimento, uma grande confusão.

De acordo com Prigent (2005) a história da melancolia tem início no século IV a. C., na Grécia. A aparição da melancolia coincide com as primeiras definições do homem anunciadas pelos pensadores gregos. Depois de buscar determinar as leis que regem a natureza, os pensadores gregos se voltaram em direção ao indivíduo. Surge a doutrina dos quatro humores. Assim como a natureza compreende quatro estações: o calor, o frio, o seco e a humidade; o homem deve ser influenciado pelos quatro elementos.

Klibansky, Panofsky e Saxl, (1964/1989) explicam que a base dessa teoria é uma parte concreta do corpo, a bílis negra, que junto com a bílis amarela, a fleuma e o sangue constituem os quatro humores. Esses humores correspondem aos elementos cósmicos e às divisões do tempo. Eles controlam toda a existência e o comportamento da humanidade e, segundo a maneira que eles estão combinados, determinam as características dos indivíduos. Há quatro humores no homem que imitam os diversos elementos. O sangue imita o ar, aumenta na primavera, reina na infância. A bílis amarela imita o fogo, aumenta no verão, reina na adolescência. A melancolia (ou bílis negra) imita a terra, aumenta no outono e reina na maturidade. A fleuma imita a água, aumenta no inverno, reina na velhice. Quando elas estão equilibradas o homem está em pleno vigor.

No século IV a. C. Hipócrates e seu genro Polybe, num trabalho intitulado: *A natureza do homem* isolam no corpo humano quatro humores: sangue, fleuma, bílis branca e bílis negra. A saúde é definida como o equilíbrio dos quatro humores. A doença provém do domínio de um dos humores sobre os outros. Hipócrates estabelece uma relação entre as características físicas e o comportamento mental. Nessa nova psicologia dos tipos, os humores são considerados como possuindo o poder de modelar o homem.

De origem grega, a palavra *Melankholia* significa bílis negra, sendo que *Kholé* corresponde à bílis, e *melas*, significa negra. Deste modo, na antiguidade, a bílis negra, conhecida como melancolia, é uma substância natural do corpo e a doença é associada ao excesso dessa substância. Dentre as formas de tratamento para a cura desse mal se destacavam os tratamentos corporais como os banhos, as sangrias e a provocação de vômitos. Todos tentando eliminar o excesso da bílis negra que se encontrava no corpo do doente. O excesso da bílis negra era capaz de tomar posse do espírito e do corpo do indivíduo.

Hipócrates define pela primeira vez os sintomas da melancolia. São eles: tristeza e medo. A teoria hipocrática dos quatro humores permitiu a definição dos sintomas da melancolia de uma maneira mais ou menos idêntica: “ânimo entristecido, sentimento de um abismo infinito, extinção do desejo e da fala, impressão de hebetude, seguida de exaltação, além de atração irresistível pela morte, pelas ruínas, pela nostalgia e pelo luto” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 506).

A presença de traços de melancolia patológica em grandes figuras como Hércules, Ajax, Belerofonte, possibilitou que ela fosse associada a uma doença de heróis. Para Platão a melancolia significa, a princípio, a verdadeira loucura, capaz de

obscurer e enfraquecer a razão. Assim, no século IV a. C., a noção de melancolia é revolucionada pelo *Problema XXX I*, sob a irrupção dessas duas grandes influências culturais: a noção de loucura nas grandes tragédias e a noção de furor na filosofia platônica. O *Problema XXX I* é uma monografia sobre a bÍlis negra, que é atribuída a Aristóteles. A bÍlis negra é um humor presente em cada homem, sua manifestação depende de uma alteração temporária e qualitativa do humor melancólico, que pode ser causado tanto por problemas digestivos, como por um calor ou um frio imoderados, podendo ter uma preponderância constitucional e quantitativa do humor melancólico sobre os outros (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964/1989).

A bÍlis negra é fria por natureza, se ela é em excesso no corpo, ela produz apoplexias, torpores, atimias ou terrores. Se ela é muito quente, pode provocar acessos de loucura, erupções de úlcera, etc. Assim, o melancólico pode ir da tristeza ao júbilo, do medo ao furor, do torpor às úlceras. Essas modificações na quantidade ou na qualidade são causadas pela alimentação diária. A bÍlis negra é inconstante em si mesma, como na constituição de todos os homens há um pouco de bÍlis negra, essa inconstância ocorre em todos os indivíduos, seja qual for o seu temperamento. Como no melancólico predomina a bÍlis negra, os melancólicos são inconstantes por natureza. O que Aristóteles enfatiza é que apesar de existirem doenças causadas pela bÍlis negra, o melancólico não o é por doença, mas em função da sua natureza, ainda que a sua natureza melancólica o predisponha a contrair com mais facilidade doenças da bÍlis negra (Berlinck, 2008).

Aristóteles define a melancolia como um estado originário da bÍlis negra que corresponde aos homens de exceção, aos homens que são considerados gênios. Todos os que têm sido homens de exceção, os filósofos, os poetas, os artistas, são manifestamente melancólicos. Eles têm uma propensão a seguir a imaginação que é

inseparável da memória. Desta forma, a partir de Aristóteles a melancolia é associada à imaginação (Prigent, 2005).

Segundo Földenyi (2012) Hipócrates considera a melancolia de origem corporal como um estado mental perturbado. Se para Hipócrates a melancolia está associada à patologia, especialmente, à doença mental, para Aristóteles a melancolia é uma característica constitutiva dos homens de exceção, das pessoas excêntricas e que se destacam na sociedade. A melancolia é um estado sublime, no qual, a doença é capaz de produzir obras sãs, perenes e entusiasmantes. Deste modo, temos uma ambiguidade em relação ao conceito de melancolia, pois ela é definida ora como doença e ora como genialidade.

No século I o médico romano Archigène d'Apamée explica que não há bÍlis negra, mas raiva excessiva, desgosto, mágoa, profundo abatimento, que nós designamos bÍlis para dizer raiva e negra em relação à força que ela contém.

A tradição grega da melancolia e a tradição oriental da acedia, ambas transmitidas na Idade Média Ocidental, tornam-se objeto de um longo trabalho de reflexão moral. Sob a dupla tutela de Satã e de Saturno elas designam os piores males que podem se abater sobre o indivíduo. A acedia é associada aos oito pecados capitais.

Na Idade Média a melancolia não se reduz a doença, tal como a teoria humoral de Hipócrates a tem descrito. No final da Antiguidade a teoria dos quatro humores dá nascimento à teoria dos quatro temperamentos. A teoria dos quatro temperamentos reúne duas tradições distintas: a teoria dos humores e a fisionomia, e associa as características físicas do indivíduo às características psicológicas. Distingue quatro perfis fundamentais: o sanguíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico.

A partir do século XII a filosofia escolástica reinterpreta os quatro temperamentos numa escala de valores cristãos. O temperamento sanguíneo é considerado normal e os outros três são formas degeneradas resultantes do pecado original. A melancolia é considerada uma forma de punição, associada a acedia.

No Egito a palavra acedia é associada à melancolia. A imaginação é definida como um meio propriamente demoníaco, que conduz ao vício e ao pecado. As imagens conservadas na memória suscitam a imaginação. Acedia é um pecado, no qual o corpo é um instrumento.

Segundo Clair (2005) na Grécia a acedia designava a dupla recusa da preocupação do outro e de si, a negligência, a indiferença e o abandono dos mortos sem sepultura. O demônio da acedia é denominado o demônio do meio dia, que é o mais pesado de todos. A acedia vem do diabo, no meio dia dos solitários, lhes inspirando o desgosto das coisas de Deus, o horror de toda vida espiritual, a nostalgia do século abandonado. A pessoa tomada pela acedia considera que a vida é vazia de sentido, os trabalhos são inúteis. A imaginação se exacerba ao mesmo tempo em que os desejos carnis, mergulhando a pessoa num grande abatimento, são mortos vivos de um Criador que eles começam a blasfemar.

Clair (2005) afirma que a partir do século V a acedia aumenta o seu domínio em toda a Europa. É enriquecida pela conotação romana de que a vida é sempre a mesma coisa. Ela passa a ser conhecida como um desgosto do coração, como tédio. É reinterpretada como vício, como uma série de fracassos morais que vão da gula ao orgulho, passando pela luxúria, avareza, cólera, tristeza e vaidade. Originalmente ligada à condição dos monges a acedia alcança a sociedade inteira, sendo que o cristianismo, os poetas e os artistas acabam colaborando na sua enraização.

No século XII os pecados capitais passam a ser sete. No século XIII, Tomaz de Aquino define a acedia como uma tristeza sufocante, que produz no espírito do homem uma depressão, deixando-o sem o desejo de fazer o que quer que seja. A acedia produz um desgosto da ação. Nesse ponto, a acedia deixa de fazer parte dos pecados capitais, seus efeitos são relacionados à tristeza.

A partir do século XIV a acedia é associada à melancolia. Os sintomas da acedia e da melancolia se misturam, existem afinidades conceituais e uma rede de interações. A acedia e a melancolia são originadas pelas faltas, pelos erros, pelo diabo que semeia a dúvida e a incredulidade. As duas teorias estabelecem uma relação do corpo com a alma (Clair, 2005).

A partir do fim da Idade Média o termo melancolia tornou-se sinônimo de uma tristeza sem causa, sendo a teoria dos humores substituída por uma causa existencial.

Devemos aos astrólogos árabes a associação entre Saturno e a melancolia. Desde o século VII os árabes traduzem e reinterpretam o pensamento grego, destacando a semelhança da cor da bÍlis do melancólico e do planeta Saturno. As manifestações da bÍlis negra são em decorrência da influência de Saturno. Para os árabes Saturno representava a parte mais baixa do Universo, sendo a sua influência a mais hostil para a humanidade. A crença dos árabes é associada ao mito de Cronos.

A Renascença italiana é caracterizada pelo retorno aos escritos de Aristóteles e de Platão. Há uma revalorização da melancolia. A Renascença é considerada a idade de ouro da melancolia.

De acordo com Földényi (2012) para Platão o delírio está associado ao poder divino. Durante o sono o escolhido de Deus tem acesso a outro mundo. Ele é capaz de

profetizar o futuro. As predições são inspiradas pelos deuses. Dessa forma, os melancólicos tem a faculdade da adivinhação.

Para a maior parte dos autores do fim da Idade Média e da Renascença a melancolia que estava associada à doença ou à natureza, estava ligada a Saturno, por uma relação particular que convinha responsabilizar esse astro pelos infortúnios e pelo destino dos melancólicos (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964/1989).

Por volta de 1405 ocorre na Itália o movimento do neoplatonismo. O filósofo italiano, Marsílio Ficino, diz que os astros não podem ter uma influência maléfica e é precisamente a Saturno que devemos as mais altas qualidades: a memória, a audácia, a inteligência e a sabedoria. Para Ficino, a melancolia não se origina de Saturno. A melancolia é compreendida como um dom único e divino, no qual a bÍlis negra eleva a alma até a compreensão das coisas mais altas, sob a influência de Saturno, o mais alto dos planetas. Ao furor divino de Platão, se junta também o gênio de Aristóteles. Esse sincretismo será difundido por toda a Europa por meio da academia que Ficino funda na Itália.

Na Alemanha o filósofo Agrippa de Nettesheim distingue a bÍlis branca, à qual ele atribui o entusiasmo suscetível de estimular a criatividade. Na Inglaterra a melancolia designa uma realidade, uma cruel fatalidade. A melancolia não é uma forma de acesso ao divino, ela representa o adoecimento de toda vida terrestre.

Se na Antiguidade e na Idade Média buscava-se uma causa externa para a melancolia, no século XVII não é mais a origem da melancolia que interessa, mas a melancolia como origem de todos os males difíceis de cuidar. A melancolia é uma patologia ligada à loucura e à solidão. A razão é a palavra mestre da Idade Clássica, a

imaginação nesse contexto é causa da loucura. A imaginação é parte dominante do homem, inimiga da razão.

Antes mesmo do fim do século XVI, há uma desmistificação dos prestígios relacionados à melancolia. No final do século XVI há progressivamente uma dissociação entre a melancolia e a imaginação e também entre a genialidade e a melancolia. Nos séculos XVII e XVIII ganham relevo os males e as consequências que a melancolia engendra. A melancolia de excepcional torna-se comum. A melancolia é definida como uma patologia inquietante, ligada à imaginação devendo ser tratada.

Segundo Roudinesco e Plon (1998) o filósofo Robert Burton (1577-1640) assimilou a melancolia a um desespero do homem abandonado por Deus. Após a Revolução Francesa, o homem perde as ilusões, vive um estado de desencantamento em relação ao não cumprimento das promessas que inspiraram a Revolução.

No fim do século XVIII e, em especial às vésperas da Revolução Francesa, a melancolia surgiu como o grande sintoma do tédio destilado pela velha sociedade. Parecia atingir também os jovens burgueses, excluídos dos privilégios do nascimento, quanto os decaídos na escala social, que haviam perdido todos os referenciais (Roudinesco & Plon, 1998, p. 506).

No Romantismo o vocabulário da acedia reaparece. Valorizando o homem sensível à margem da sociedade, preferindo os recursos do imaginário aos da razão, reconhecendo no fantástico um meio de expressão original, os artistas românticos conciliam-se com certas características da melancolia antiga. Na figura de Satã, nas visões de um erotismo exacerbado, na atenção dada aos pesadelos, na exaltação da loucura, reaparece o vocabulário da acedia.

Segundo Clair (2005) os autores depois de Hipócrates dão o nome de melancolia ao delírio caracterizado pela morosidade, pelo medo e pela tristeza prolongada. Para Esquirol, a palavra melancolia, consagrada na linguagem vulgar para exprimir o estado de tristeza de qualquer indivíduo, deve ser deixada aos moralistas e aos poetas, que em suas expressões não são obrigados a tanta seriedade quanto os médicos. Esquirol (1838) propõe o termo monomania que designa um estado anormal da sensibilidade física ou moral, com um delírio circunscrito e fixo.

A monomania é de todas as doenças a que apresenta ao observador os fenômenos mais estranhos e os mais variados. Doença do desenvolvimento das faculdades, a monomania é também ligada ao desenvolvimento da civilização. A loucura é a doença da civilização. A monomania torna-se mais frequente na medida em que a civilização avança. Todos os acontecimentos históricos e políticos colaboram na produção da monomania. Para Esquirol, a monomania é mais frequentemente de origem hereditária, sendo fortificada pelos vícios da educação, e também por causas morais (Clair, 2005).

No século XIX, com a instauração do saber psiquiátrico, a melancolia é associada à doença mental. Para Prigent (2005) com o nascimento da psiquiatria começa-se uma análise dos sintomas da melancolia. Esquirol (1838) e Pinel (1856) a definem como uma mania, uma loucura caracterizada por um delírio parcial com uma tendência triste ou opressiva. Para Esquirol (1805) não somente as paixões são as causas mais comuns da alienação mental, mas ela tem com essa doença e suas variedades, relações de semelhança extraordinária. Todas as espécies de alienação têm a sua analogia, e por assim dizer, seu tipo primitivo no caráter de cada paixão. Dessa forma, o furor seria um acesso de cólera prolongado; a mania erótica, o amor levado ao excesso;

a melancolia religiosa, o zelo ou o medo da religião, colocados além do seu limite; a melancolia com tendência ao suicídio, um acesso de desespero prolongado.

Segundo Esquirol (1838) a monomania e a lipemania são doenças cerebrais crônicas, sem febre, caracterizadas por uma lesão parcial da inteligência, das afecções ou da vontade e por um delírio fixo e circunscrito. Na monomania, as paixões são exaltadas e expansivas, o indivíduo se mostra alegre e exaltado, ao passo que, na lipemania há um rebaixamento das atividades do indivíduo, que é tomado por uma tristeza profunda, abatimento e medo. A monomania é uma alienação mental, na qual uma ideia parece absorver todas as faculdades mentais do indivíduo, enquanto a lipemania é uma melancolia mórbida, que pode levar ao suicídio.

A melancolia é chamada de lipemania por Jean-Etienne Esquirol (1772-1840), é aproximada da mania por Jean-Pierre Falret (1794-1870) e integrada à loucura maníaco-depressiva por Emil Krapelin, e em seguida, à psicose maníaco-depressiva (Roudinesco & Plon, 1998).

Na literatura, a melancolia torna-se uma espécie de nostalgia, lugar da memória, na qual as imagens podem se conservar intactas, uma gigantesca busca do tempo perdido. Assim, o termo melancolia pode ser empregado no plural, podemos falar de melancolias, melancolia de uma cidade, de uma pessoa, do passado, como de tantas lembranças cuja evocação é preciosa. No plano filosófico e literário, a melancolia é caracterizada como tédio, como falta de interesse pelo mundo externo, dor existencial, paralisia psíquica, tristeza profunda, abatimento, desgosto, etc.

Segundo Lambotte (2007) nostalgia é uma palavra de origem grega na qual *nostos* significa retorno e *algos* sofrimento. A nostalgia pode então ser definida como uma aspiração dolorosa a um retorno, um desejo de vivenciar um passado lamentado,

saudoso, no qual a imaginação, motivada pelas vicissitudes da existência e pelas imposições da realidade nos reconforta. É um conceito introduzido pelo médico suíço, Johannes Hofer, na nosologia médica, como um conceito próximo da melancolia, que reenvia ao desejo de retorno da pátria, ao país de origem. No século XIX, ainda com os estudos de Philippe Pinel e Jean Étienne Dominique Esquirol, a nostalgia fazia parte da melancolia. Ela torna-se um conceito autônomo e independente em 1873, após o coroamento pela Academia de medicina, da memória do médico militar Auguste Aspel e a publicação no mesmo ano de Auguste Benoist de la Grandière.

De acordo com Hersant (2005) a melancolia, tormento moral e humoral que os antigos nomearam doença, ‘mal sagrado’, e que o romantismo nomeará ‘mal do século’, é uma doença da alma. Essa doença afetava, sobretudo, os indivíduos que tinham um coração cheio, mas que tinham a impressão de habitar um mundo vazio de valores religiosos, morais, sociais. Chateaubriand está na origem dessa grande escola da melancolia, à qual pertencem igualmente Vigny, Gautier, Flaubert, Goncourt, Frénoy, Huysmans e Sartre. O ‘mal do século’ descrito por Chateaubriand se transforma em *spleen* em Baudelaire. O *spleen* torna-se depressão em Huysmans e Sartre. Aos poucos os padres e os filósofos cedem, os escritores mudam de ótica e a doença da alma é progressivamente descrita como uma doença do corpo.

No século XX, a depressão, forma atenuada da melancolia, vai se tornando uma espécie de equivalente da histeria. Se a histeria era considerada uma revolta do corpo feminino contra a opressão patriarcal, a depressão é a marca de um fracasso do paradigma da revolta, num mundo desprovido de ideais (Roudinesco & Plon, 1998).

No século XIX muitos escritores associam melancolia e memória. Freud (1917[1915] /2006a) renunciou a aproximar a mania da depressão, preferindo associá-la

a um destino subjetivo. Freud estuda as histéricas e compreende que a doença está ligada a um passado distante. Para Freud (1917[1915] /2006a) a melancolia é uma neurose narcísica.

Segundo Cantagrel (2004) fora do contexto de sua referência humoral, a melancolia não é senão uma metáfora, o equivalente corporal de uma cólera ruim. A melancolia é uma doença mista, que afeta o corpo e o espírito. Seus males são marcados pelo signo do excesso, se traduzindo pelas formas opostas do mutismo ou da cólera, do abatimento ou do delírio.

Para Cantagrel (2004), a definição dos sintomas essenciais da melancolia como tristeza e medo, tem contribuído para classificar a melancolia como uma doença da afetividade, uma doença moral. Os métodos terapêuticos tem igualmente colaborado para essa classificação, uma vez que recomendam, ao lado das prescrições médicas, a prática da conversação. Ainda à caracterização como uma perturbação afetiva se acrescenta outro critério, que tem um papel central na história da melancolia: a desorganização parcial das faculdades intelectuais, o delírio parcial ligado a um só objeto, que deixa intactos as faculdades do raciocínio sobre todos os outros objetos.

Desde a antiguidade até os dias atuais, a melancolia tem assumido várias definições, tornando-se um conceito de difícil apreensão, flutuante por sua própria natureza. Mas, o interesse pelo tema da melancolia continua vivo nos dias de hoje, uma vez que esse tema aborda questões às quais ainda nos sensibilizam.

O sentido da melancolia na psicanálise

Para Freud (1917[1915] /2006a) a melancolia apresenta-se em formas clínicas diversas, não sendo possível resumi-la num conjunto único, no entanto, algumas formas

lembram mais as afecções somáticas do que as psicogênicas. A definição de melancolia oscila mesmo na psiquiatria descritiva.

No *Manuscrito G*, Freud (1895/1996h), afirma que o afeto que corresponde à melancolia é o luto, o desejo de recuperar algo que foi perdido. Trata-se de uma perda pulsional, da perda da libido¹⁵. Para Freud, no caso da melancolia é como se houvesse um buraco na esfera psíquica. Esse buraco nos faz pensar em algo que não pôde ser representado, simbolizado, nomeado.

De acordo com Laplanche e Pontalis (1988) “o termo libido significa, em latim vontade, desejo” (p. 343). Expressão tirada da teoria da afetividade, a libido é a energia das pulsões¹⁶, tudo o que está relacionado ao amor. Em relação à palavra desejo (*wunsch*), refere-se ao que é almejado (mais distante e idealizado), sendo as palavras vontade e querer reservadas para o desejo mais imediato. Desejo significa: pedido, voto formulado, sonho, algo almejado, o que se quer, ideal (Hanns, 1996). Desse modo, podemos inferir que o que ocorre na melancolia é a perda da libido, dos desejos, dos sonhos, dos ideais.

Freud (1917[1915] /2006a) opta por relacionar a melancolia ao luto pelas semelhanças apresentadas nos dois quadros e pelo fato de serem desencadeadas por

¹⁵ Energia postulada por Freud como substrato das transformações da pulsão sexual quanto ao objeto, ao alvo e quanto à fonte de excitação sexual (Laplanche & Pontalis, 1988).

A libido refere-se à “manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, a sexualidade humana em geral e a infantil em particular, entendida como causalidade psíquica (neurose), dissociação polimorfa (perversão), amor-próprio (narcisismo) e sublimação” (Roudinesco & Plon, 1998).

¹⁶ Pulsão, instinto: (Trieb): é uma das traduções mais polêmicas, porque o termo em alemão abarca uma extensa gama de significados e conotações. Tem o sentido básico de algo que propulsiona, que coloca em movimento (força interna que impele para a ação, tendência, inclinação, Instinto, força inata de origem biológica dirigida a certas finalidades, ânsia, impulso) (Hanns, 1996).

circunstâncias de vida parecidas. Bom, mas o que seria então a melancolia? O que a diferencia do luto normal?

Para Freud: “O luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal, etc” (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 103). No luto, o indivíduo sofre porque perdeu o seu objeto de amor. Ao sentir a falta do objeto amado, a libido se volta para o objeto ausente, desejando-o. Assim, o luto é a percepção e a consciência de uma ausência. O enlutado sofre, porque deseja o objeto de amor, que está ausente. O objeto desejado está perdido, o ego precisa reconhecer essa perda. O luto é uma perda real, em função disso, é fácil compreender que a pessoa enlutada não tenha vontade de fazer nada.

O trabalho de elaboração psíquica do luto demanda tempo e energia. Consiste em evocar as lembranças, uma a uma, até que a libido se desligue delas. O vínculo da libido ao objeto se efetua por meio da memória, das lembranças. É preciso desinvestir o objeto perdido, renunciar a ele, levando a libido de volta ao ego, para que este possa desejar outro objeto. O ego deve liberar-se do peso que o aflige, ficando novamente livre e desinibido. Mas, se o luto não for elaborado, podemos nos deparar com uma condição patológica: a melancolia.

Na melancolia, o indivíduo está preso à imagem do objeto, há uma falha significativa na elaboração de uma perda afetiva. Para Freud (1917[1915] /2006a) a melancolia é determinada por uma predisposição patológica e exige tratamento clínico. Freud esclarece: “Entretanto, em algumas pessoas – que por isso suspeitamos portadoras de uma disposição patológica – sob as mesmas circunstâncias de perda, surge a melancolia, em vez do luto” (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 103).

Na melancolia também nos deparamos com uma perda, mas uma perda inconsciente. A melancolia é a reação inconsciente a uma perda, seja ela real ou ideal. Na melancolia o indivíduo não sabe o que realmente perdeu, com a perda do seu objeto de amor. Tanto na melancolia como no luto nos deparamos com uma inibição e perda de interesse pelo mundo. Para Freud:

A melancolia caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento de Si [Selbstgefühl]. Essa depreciação manifesta-se por censuras e insultos a si mesmo, evoluindo de forma crescente até chegar a uma expectativa delirante de ser punido (Freud, 1917[1915] /2006a, pp. 103-104).

Na melancolia encontramos as mesmas características do luto profundo, no qual houve a perda real de uma pessoa amada. Porém na elaboração normal do luto, espera-se que a pessoa enlutada retire todo o seu investimento libidinal do objeto perdido. Isso demanda do enlutado um grande dispêndio de tempo e energia. No caso da melancolia é como se houvesse uma negação da realidade exterior e a pessoa se agarrasse ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. A melancolia pode ser uma reação à perda de um objeto amado, mas pode ser também uma reação a uma perda idealizada, na qual o objeto de amor não morreu, mas foi perdido enquanto objeto de amor. Para Freud, a perda no luto normal é consciente, enquanto na melancolia trata-se de uma perda inconsciente. Freud afirma:

Em outros casos, ainda, consideramos razoável supor que tal perda tenha de fato ocorrido, mas não conseguimos saber com clareza o que afinal foi perdido;

portanto, temos motivos para achar que também o doente não consegue nem dizer, nem apreender conscientemente o que perdeu. Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe quem ele perdeu, não sabe dizer o que se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado. Isso, portanto, nos leva a relacionar a melancolia com uma perda de um objeto que escapa à consciência, diferentemente do processo de luto, no qual tal perda não é nada inconsciente (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 10).

De acordo com Freud (1917[1915] /2006a), tanto no luto como na melancolia nos deparamos com uma perda. No entanto, no luto, o enlutado consegue elaborar a perda, ao passo que, na melancolia essa perda não é elaborada, uma vez que o sujeito não sabe o que perdeu e nem quem perdeu.

Até aqui, parece que uma das diferenças fundamentais em relação à perda no luto e na melancolia, refere-se ao fato de que no luto a perda pode ser nomeada, simbolizada. No luto, trata-se de uma perda consciente, ao passo que na melancolia, trata-se de uma perda inconsciente, portanto não simbolizada. Interessa-nos investigar o que impede a elaboração da perda na melancolia, uma vez que Freud (1917[1915] /2006a) ressalta que existe uma predisposição patológica para o desenvolvimento da melancolia.

Para Freud (1916a[1915] /1996a), quando nos deparamos com a perda do objeto, podemos encontrar duas saídas: a nossa capacidade para o amor, a libido, poderá ser liberada, o que nos possibilita substituir o objeto perdido por outros; ou a libido poderá retornar temporariamente ao ego. Essa retração da libido ao ego nos remete ao conceito de narcisismo que parece ser uma das condições fundamentais para o desencadeamento

da melancolia. Parece que a perda, no caso da melancolia tem uma relação estreita com o narcisismo. Como o narcisismo é uma das condições fundamentais para a constituição do eu, partimos do pressuposto de que há uma falha narcísica na constituição do eu, no sujeito melancólico.

De acordo com Freud (1917[1915] /2006a) na melancolia uma parte do eu do paciente se contrapõe à outra e a avalia de forma crítica. Uma parcela do eu trata a outra como se fora um objeto. O que pode ser explicado do seguinte modo: a princípio ocorreu uma escolha de objeto, a libido se liga a um objeto, a uma determinada pessoa. Uma ofensa ou decepção proveniente da pessoa amada causou um estremecimento nesta relação. O investimento no objeto se mostrou pouco resistente, sendo retirado. A libido liberada, em vez de ser transferida a outro objeto, foi recolhida para dentro do eu. Essa libido foi utilizada para produzir uma identificação do eu com o objeto que tinha sido abandonado:

Assim a sombra do objeto caiu sobre o Eu. A partir daí uma instância especial podia julgar esse Eu como se ele fosse um objeto, a saber: o objeto abandonado. Desta forma, a perda do objeto transformou-se em uma parcela de aspectos do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada transformou-se num conflito entre a crítica ao Eu e o Eu modificado pela identificação (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 108).

Freud (1917[1915] /2006a) acrescenta: “a predisposição à afecção melancólica (ou uma parte dela) é derivada da predominância da escolha objetal do tipo narcísico” (p. 109). Há uma substituição do amor depositado no objeto por uma identificação com o objeto. Ocorre uma regressão da carga depositada no objeto para a fase oral, o que explica a recusa em alimentar-se em alguns casos graves de melancolia. A neurose

nutricional paralela à melancolia é a anorexia nervosa das jovens moças, uma melancolia em que a sexualidade não se desenvolveu. A anoréxica afirma que não se alimenta porque perdeu o apetite (Freud, 1895/1996a).

Freud (1917[1915] /2006a) menciona o narcisismo e o relaciona às causas da melancolia. Freud explica que, a princípio, houve uma forte fixação no objeto erótico, ou seja, é necessário que o objeto erótico tenha sido de grande importância para o sujeito, que fica fortemente ligado a ele. No caso da melancolia, parece ter havido uma fixação no estágio infantil do narcisismo, devido a uma situação sucedida no início do desenvolvimento libidinal, e que tenha rompido com algum laço afetivo importante. A escolha objetal do melancólico foi feita sobre base narcisista. Assim, a melancolia é um tipo de escolha objetal que regride ao narcisismo primitivo.

Narcisismo e constituição do eu na melancolia

De acordo com Roudinesco e Plon (1998), o eu, ou ego, é um “termo empregado na filosofia e na psicologia para designar a pessoa humana como consciente de si e objeto do pensamento” (p. 210). Esse termo é retomado por Freud, na primeira tópica, que abrangia o consciente, o pré-consciente e o inconsciente, como a sede da consciência. Com a elaboração da segunda tópica (eu, supereu e isso), o eu tornou-se, em grande parte, inconsciente (Freud, 1923/2007a).

Freud (1905/1906r) ao ampliar o conceito de sexualidade, que até então se restringia às atividades e ao prazer relacionado ao funcionamento do aparelho genital, afirmando que a sexualidade tem início desde o nascimento do bebê e está relacionada às excitações de partes corporais vinculadas às necessidades de autoconservação da vida, nos permitiu compreender como se dá a passagem do corpo biológico para o corpo erógeno, o corpo subjetivo da psicanálise.

O eu não é dado à priori. Ele é constituído no decorrer do desenvolvimento. O bebê nasce desprovido de condições básicas para a sobrevivência. É necessário que alguém exerça a função materna, ou seja, propicie os primeiros cuidados, garantindo segurança e conforto ao recém-nascido para que ele possa desenvolver o seu eu. De acordo com Lazzarini e Viana (2006):

Freud ao articular uma teoria da sexualidade, inicia uma verdadeira revolução na concepção de corpo, revolução esta que, se estruturando a partir do corpo *Soma*, corpo biológico, corpo da pura necessidade, vai desembocar na noção de corpo erógeno, inserido na linguagem, na significação e na representação, ou seja, corpo próprio da psicanálise (p. 242).

Nos *Três ensaios da teoria da sexualidade* (Freud, 1905/1996r), o eu é concebido como lugar pulsional. A princípio, a atividade sexual apoia-se nas funções que servem à preservação da vida, às pulsões de autoconservação. Posteriormente, a necessidade de satisfação sexual dissocia-se da fome, tornando-se independente. Freud aponta:

O trato da criança com a pessoa que a assiste é, para ela, uma fonte incessante de excitação e satisfação sexual vindas das zonas erógenas, ainda mais que essa pessoa – usualmente a mãe – contempla a criança com os sentimentos derivados de sua própria vida sexual: ela a acaricia, beija e embala, e é perfeitamente claro que a trata como o substituto de um objeto sexual plenamente legítimo (Freud, 1905/1996r, pp. 210-211).

As pulsões autoeróticas estão presentes desde o início da vida. Existem fases do desenvolvimento psicosexual, nas quais o prazer percorre as zonas erógenas, localizadas no corpo do indivíduo, desde o nascimento. No autoerotismo não existe

unidade corporal, as pulsões autoeróticas, satisfazem-se de maneira anárquica. As zonas erógenas estão desarticuladas, representam partes do corpo. Cada estágio do desenvolvimento psicosexual fornece uma possibilidade de fixação. A disposição à neurose está relacionada à possibilidade de fixação em uma das fases do desenvolvimento psicosexual. Segundo Lazzarini e Viana (2006):

O conceito de pulsão foi concebido como algo fundamental que ancora o psiquismo no corpo, isto é, o registro psíquico não seria apenas algo da ordem da idealidade, mas movido pelas pulsões. (...) É como corpo pulsional, que o corpo pode ser autoerótico e narcísico. Além disso, como força constante e exigência de trabalho imposta ao psiquismo pela sua ligação com o corpo, a pulsão seria origem e um dos fundamentos do sujeito (p. 244).

Os primeiros contatos da mãe com o bebê possibilitam a erogeneização do seu corpo. Assim, o eu se constitui a partir da relação com o outro. Se existem falhas na relação do bebê com o outro, por uma insuficiência ou ineficiência de quem faz a função materna, ou ainda, algum problema no próprio aparelho sensorial do bebê, pode haver um desenvolvimento precário da sua personalidade. Se algo perturba a relação da mãe com o bebê, podemos nos deparar com falhas que prejudicam a constituição do eu, ou seja, o desenvolvimento da subjetividade, “que deve passar de uma dependência absoluta com respeito aos objetos e ir em direção a uma independência mais madura” (Lazzarini & Viana, 2010).

De acordo com Winnicott (1958/1983), se a mãe é suficientemente boa, se ela consegue propiciar ao bebê o suporte necessário às suas necessidades básicas, às vivências relacionadas ao período de dependência absoluta, o bebê consegue passar dessa fase para a dependência relativa, na qual consegue vivenciar as ausências da mãe

de uma forma criativa. O bebê pode encontrar nos objetos que lhe são familiares, que Winnicott denomina transicionais, traços ou marcas da imagem materna, que lhe possibilitam vivenciar a ausência da mãe de forma menos traumática.

Ainda segundo Lazzarini e Viana (2010): “É o outro que concede e possibilita o nascimento do corpo do sujeito e, portanto, a constituição do seu eu” (p. 273). As ausências da mãe são sentidas pela criança como uma falta, uma vez que mostram para a criança que a mãe possui outros interesses além dela, que existe um mundo fora dela. A presença do pai e/ou a ausência da mãe são fundamentais na constituição do sujeito como um ser desejante, incompleto, um ser da falta, que necessita do outro para se constituir.

Como o narcisismo está no cerne da melancolia, partimos do pressuposto que há uma falha na constituição do eu no melancólico. Freud (1911b/1996i) aponta que o narcisismo é uma fase intermediária entre o autoerotismo e o amor objetal:

Chega uma ocasião, no desenvolvimento do indivíduo, em que ele reúne seus instintos sexuais (que até aqui haviam estado empenhados em atividades autoeróticas), a fim de conseguir um objeto amoroso; e começa por tomar a si próprio, seu próprio corpo, como objeto amoroso, sendo apenas subsequentemente que passa daí para a escolha de alguma pessoa que não ele mesmo como objeto (Freud, 1911b/1996i, p. 68).

No trajeto da libido, das zonas erógenas até a genital há um patamar em que o investimento incide sobre o eu, unificando os objetos parciais do autoerotismo. A fase narcísica tem uma atividade autoerótica. Sua importância consiste no fato de efetivar a constituição do eu pela inauguração de um objeto tomado como total (Sarmiento, 2008).

Dessa forma, o narcisismo é um estágio normal e indispensável do desenvolvimento do indivíduo. No entanto, muitas pessoas demoram muito tempo nesse estágio, sendo muitas características dessa fase, transportadas para as fases posteriores de seu desenvolvimento. Nesse caso, podemos dizer que houve uma fixação no narcisismo, o que pode, posteriormente, predispor o indivíduo a algum tipo de enfermidade.

Segundo Laplanche e Pontalis (1988) Freud (1914/2004a) retoma a noção de narcisismo introduzida por Havelock Ellis e a amplia “até fazer dela uma fase necessária na evolução que vai do funcionamento anárquico, autoerótico, das pulsões parciais, à escolha de objeto” (p. 370).

Para compreendermos a escolha objetal de tipo narcísico, recorremos ao texto: *À guisa de introdução ao narcisismo*, no qual Freud (1914/2004a) usa o termo narcisismo com o valor de um conceito. Segundo Freud (1914/2004a) o termo narcisismo provém da descrição clínica, foi escolhido por Nägele em 1889 para designar um indivíduo que trata seu corpo como trataria um objeto sexual. A pessoa obtém satisfações sexuais de seu próprio corpo, contemplando-o e acariciando-o. Neste contexto, o narcisismo tem o sentido de perversão.

Para Freud (1914/2004a) o termo narcisismo abrange um campo bem mais amplo, pois tem um papel importante no desenvolvimento normal do indivíduo e pode estar presente em outras perturbações como o homossexualismo. O narcisismo é um estágio do desenvolvimento da libido, uma fase intermediária entre o autoerotismo e o amor objetal. Freud (1914/2004a) na tentativa de compreender a *dementia praecox* (Kraepelin) ou esquizofrenia (Bleuler) se ocupa da ideia de um narcisismo primário ou normal. Para Freud esses doentes que ele denomina parafrênicos exibem dois traços

fundamentais de caráter: o delírio de grandeza e o desligamento do seu interesse do mundo exterior (pessoas e coisas). O parafrênico retira a sua libido do mundo exterior e a redireciona ao eu, dando origem ao comportamento que Freud denomina narcisismo. Freud (1914/2004a) esclarece: “Assim, esse narcisismo, que se constitui ao chamar de novo para si os investimentos anteriormente depositados nos objetos, pode ser concebido como um narcisismo secundário, superposto a outro, primário” (p. 98). Há, para o autor, um desinvestimento erótico nas relações objetais, ficando o investimento libidinal concentrado no eu. As afecções narcísicas representam um excesso de investimento no eu.

Para desenvolver a teoria da libido, Freud (1914/2004a) se orienta pela observação da vida psíquica das crianças e dos povos primitivos. Para Freud a onipotência dos pensamentos, presente nas crianças, permite-nos afirmar que a princípio o eu é investido de libido e que depois uma parte dessa libido é repassada aos objetos; contudo a libido permanece retida no eu.

O narcisismo primário designa um estado precoce no qual a criança investe toda a sua libido em si mesma, ou seja, toma a si mesma, como objeto de amor. Segundo Laplanche e Pontalis (1988):

Este estado primitivo, a que ele dá então o nome de narcisismo primário, seria caracterizado pela total ausência de relações com o meio, por uma indiferenciação entre o ego e o id, e teria o seu protótipo na vida intrauterina, da qual o sono representaria uma reprodução mais ou menos perfeita (p. 367).

Para Freud (1914/2004a) o amor dos pais pelos filhos seria a manifestação do próprio narcisismo primário abandonado. O narcisismo primário é anterior à

constituição do eu, característico de um período em que o eu e o isso estão indiferenciados. O narcisismo primário é, portanto, necessário à constituição do eu.

O narcisismo secundário é usado para designar certos estados como o narcisismo esquizofrênico. “O narcisismo secundário designa um retorno ao ego, da libido retirada dos seus investimentos objetais” (Laplanche & Pontalis, 1988, p. 368).

O narcisismo do eu é um narcisismo secundário. “O narcisismo secundário ou narcisismo do eu, portanto, no início da década de 1920, mantém-se como o resultado, manifesto na clínica da psicose, da retirada da libido de todos os objetos externos” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 532).

Para Freud (1914/2004a) a principal via de acesso para a compreensão do narcisismo é a análise das parafrenias. Freud aponta ainda outros caminhos para o estudo do narcisismo como: a observação da doença orgânica, da hipocondria e da vida amorosa entre os gêneros. O sujeito atormentado por uma doença orgânica deixa de se interessar pelas coisas do mundo exterior que não digam respeito à sua doença e, além disso, recolhe seu interesse libidinal dos objetos de amor, enquanto estiver sofrendo, deixará de amar. O hipocondríaco assim como o doente orgânico recolhe o interesse e a libido dos objetos do mundo exterior e os concentra sobre o órgão do qual está se ocupando.

Mas a observação da vida amorosa entre os gêneros é o caminho de acesso ao narcisismo que mais interessa ao nosso estudo. Freud (1914/2004a) explica: “Uma terceira via de acesso ao estudo do narcisismo pode ser encontrada na vida amorosa dos seres humanos, com toda a sua rica diferenciação no homem e na mulher” (p. 107).

No início, as pulsões sexuais se apoiam nas pulsões do eu, de autoconservação. Assim, os primeiros objetos de amor da criança são a mãe ou seu substituto, as pessoas

envolvidas com os primeiros cuidados e com a alimentação. Num primeiro momento, a imagem narcísica é corporal, nasce de um prazer autoerótico, que se dá na superfície do corpo. A libido proveniente do eu é uma libido narcísica. Depois o eu torna-se capaz de direcionar essa libido para outros objetos que não ele mesmo. A libido retirada do eu e direcionada ao mundo é denominada libido objetal. Nas pessoas cujo desenvolvimento libidinal sofreu perturbações como no caso dos homossexuais e dos perversos, a escolha do objeto de amor não passa pela imagem da mãe, mas pela sua própria imagem. Eles fazem um tipo de escolha de objeto que Freud denomina narcísico, tomam-se a si mesmo como objeto de amor. Freud (1914/2004a) afirma:

Especialmente nos casos em que a mulher venha a crescer bela, produzir-se-á uma autossuficiência que a compensará pela atrofia de sua liberdade de escolha objetal, imposta pela sociedade. Em rigor, é só a si mesmas que essas mulheres amam com intensidade comparável à do homem que as ama. Elas não têm necessidade de amar, mas de ser amadas, e estão dispostas a aceitar o homem que preencher essa condição (p. 108).

Freud (1914/2004a) explica que uma das condições que faz das pessoas narcísicas as mais atraentes não é apenas de natureza estética, mas a grande atração que elas exercem sobre aqueles que renunciaram ao pleno exercício de seu próprio narcisismo. Dessa forma, numa escolha objetal de tipo narcísico, o objeto de amor será à imagem e semelhança do eu, ou pela transformação do indivíduo num ideal, no qual o objeto de amor será alguém que seja capaz de amar, de elevar a autoestima do eu.

Freud (1923/2007a) aponta que o eu é a instância psíquica que supervisiona todos os processos parciais que ocorrem na pessoa. O eu é uma parte do Id que foi modificada, devida à influência do mundo externo. Resultou do processo de

diferenciação que se deu na superfície do Id. O eu tenta substituir o princípio do prazer, que reina no Id, pelo princípio de realidade, se empenha em fazer valer a influência do mundo externo junto ao Id. “O Eu representa aquilo que podemos chamar de razão e ponderação, ao contrário do Id, que contém as paixões” (Freud, 1923/2007, p. 38).

Segundo Freud (1921/1996p) a identificação é a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. A princípio, a criança procura identificar-se com os primeiros objetos de amor: os pais. A identificação é ambivalente desde o início. Corresponde ao desejo de ser parecido com alguém que é importante para nós e que tomamos como ideal. “Comporta-se como um derivado da primeira fase da organização da libido, da fase oral, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo, dessa maneira aniquilado como tal” (Freud, 1921/1996p, 115).

O mecanismo da identificação narcisista possibilita o ódio voltado para si mesmo e uma satisfação secundária com o próprio sofrimento. Uma parte do eu se contrapõe à outra, tomando-a como objeto. O supereu reveste-se de crueldade esmagando o eu sob a pressão da culpa. Na identificação narcisista o eu é devorado pelo objeto, tornando-se empobrecido. Há uma identificação do eu com o objeto perdido.

Freud (1921/1996p) aponta que houve uma modificação no eu na melancolia. A divisão do eu em duas partes, sendo que uma foi alterada pela introjeção contendo o objeto perdido e a outra abrange a consciência, comportando-se de maneira cruel e crítica. A essa instância que se desenvolve no eu, capaz de isolar-se e entrar em conflito com o eu, Freud denomina ‘ideal do ego’. É o herdeiro do narcisismo e tem as funções de auto-observação, a consciência moral, a censura dos sonhos e a principal influência na repressão.

Na melancolia o sentimento de culpa é consciente. O ideal do eu se comporta de modo muito severo e se enfurece com o eu, de forma cruel. Na melancolia o supereu se apoderou da consciência. O eu não ousa objetar-se e contrapor-se ao supereu, ao contrário, ele se reconhece culpado e se contrapõe às punições. O objeto de ira do supereu foi acolhido no e por via de uma identificação. O supereu ataca o eu com impiedosa dureza, como se tivesse apoderado de todo o sadismo do indivíduo. Primeiro o sadismo foi depositado no supereu e depois dirigido ao eu. No supereu predomina uma pura pulsão de morte (Freud, 1923/2007a).

Para Freud: “o melancólico nos mostra uma característica ausente no luto: a extraordinária depreciação do Sentimento de Si, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, o mundo tornou pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu que se empobreceu” (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 105). O que constatamos, no caso do melancólico, é que houve uma perda no seu eu. O melancólico passa a censurar-se, a fazer autocríticas a ter insônia e falta de apetite.

De acordo com Freud (1917[1915] /2006a) as autorrecriações do melancólico, na verdade, não se aplicam a ele, mas ao seu objeto de amor, a pessoa que o doente ama, amou ou deveria amar. Nesse contexto, “as autorrecriações são recriações dirigidas a um objeto amado, as quais foram retiradas desse objeto e desviadas para o próprio Eu” (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 107). Os lamentos e queixas desses pacientes, na verdade, são acusações ao outro. Eles não se envergonham, porque essas acusações dizem respeito ao outro.

O que ocorre na melancolia é uma ferida no próprio eu, o eu deixou de ser amado, de ser admirado. O eu não é mais importante, ou parece não possuir mais atrativos para a pessoa amada, desejada. Freud (1917[1915] /2006a) pontua:

Portanto, a melancolia toma uma parcela de suas características emprestada do luto; a outra parcela ela retira de um processo específico de regressão, o qual parte da escolha objetal de tipo narcísico e retorna ao estado de narcisismo. Assim, a melancolia é, como o luto, uma reação a uma perda real do objeto amado (p. 109).

Parece que o melancólico perde a libido, ou melhor, o desejo por se identificar com o objeto perdido, que não tem mais desejo. Aqui, fica claro que não importa para o melancólico se houve uma perda real do objeto amado. A perda do amor do objeto desejado, ou simplesmente a dúvida, a suspeita, neste caso, são suficientes para originar o estado melancólico.

Existe ainda uma característica na melancolia, que não encontramos no luto normal: “a perda do objeto de amor mostra-se como uma ocasião muito excepcional para que a ambivalência que havia nas relações amorosas agora se manifeste e passe a vigorar” (Freud, 1917[1915] /2006a, pp. 109-110). Parece que o que desencadeia a melancolia é a perda do objeto de amor, associada às situações de ambivalência que já existiam na relação, como as ofensas, as negligências e as decepções. O conflito de ambivalência é um dos pré-requisitos para o surgimento da melancolia.

Assim, o conflito da ambivalência é um complicador da melancolia. Essa ambivalência pode ser constitucional ou derivada de experiências que implicam numa ameaça de perda do objeto. A ambivalência constitutiva faz parte do recalcado e as experiências traumáticas podem alcançar vários elementos recalcados. Esses embates ambivalentes se dão a nível inconsciente.

O doente pela via indireta da autopunição vinga-se de seu objeto de amor, de uma forma sádica, encontra na doença uma forma de esconder a sua hostilidade e ao

mesmo tempo, de martirizar o seu objeto de amor, fazendo-o sofrer. A presença do sadismo nos melancólicos torna compreensível a sua tendência ao suicídio. A partir dos estudos sobre a melancolia tornou claro que “o Eu somente pode matar a si mesmo se conseguir, através do retorno do investimento objetual, tratar a si próprio como um objeto, isto é, se puder dirigir contra si a hostilidade originalmente destinada a um objeto” (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 111).

A melancolia, em alguns casos, tem a tendência de se transformar no seu oposto, na mania. Para Freud (1917[1915] /2006a) na mania, o eu superou a perda do objeto de amor, está liberado do objeto que o fazia sofrer e busca novas oportunidades para depositar em outros objetos as cargas de investimento liberadas. Mas esta é apenas uma hipótese.

De acordo com Roudinesco e Plon, (1998), a melancolia pode diluir-se em outros humores e caminhar de mãos dadas com a alegria, o que afirma a sua presença em todas as formas de expressão humana. Daí a ideia de alternância dos dois humores: mania e depressão, que caracteriza a nosografia da psiquiatria moderna.

Encontramos três pré-requisitos para o surgimento da melancolia: a perda (real ou ideal) do objeto, a ambivalência em relação ao objeto de amor e a regressão da libido de volta ao eu. Parece que o mecanismo fundamental para a predisposição à melancolia é a fixação da libido no estágio do narcisismo. Ao se deparar com a perda, real ou ideal, o melancólico regride a um estágio anterior no seu desenvolvimento, no qual houve uma ferida narcísica, ficando paralisado, impossibilitado de realizar o luto, uma vez que há uma retração da libido de volta ao eu. Assim, o melancólico se identifica com o objeto perdido.

De acordo com Green (1988), o narcisismo é uma teorização deixada em suspenso por Freud. O narcisismo primário não pode ser compreendido como um estado, mas sim como uma estrutura. Green ressalta:

A maioria dos autores não apenas tratam-no como um estado, mas também só falam dele como um narcisismo de vida deixando em silêncio – o próprio silêncio que o habita – o narcisismo de morte presente sob a forma da abolição das tensões até o nível zero. Certos temas da metapsicologia freudiana mostram o trabalho da pulsão de morte em alguns aspectos da vida psíquica, as pulsões inibidas em seu fim, a sublimação, a identificação, a função do Ideal (Green, 1988, p. 141).

No início da vida psíquica, o eu é investido de pulsões, sendo em certa medida, capaz de satisfazê-las por si mesmo. Este estado é denominado narcisismo e esta maneira de obter a satisfação autoerótica. No autoerotismo o corpo toma o lugar do mundo externo. Green aponta que “a característica do narcisismo absoluto é a procura de um nível zero de excitação” (1988, p. 123).

Para Green (1988), o desejo é o movimento pelo qual o sujeito é descentrado, no qual a busca pelo objeto de satisfação leva o sujeito a perceber que o seu centro está fora de si, num objeto que está fora de si, que lhe falta. Quando o bebê vivencia a sua primeira experiência de falta há a realização alucinatória do desejo. O bebê estabelece uma relação de causa e efeito entre a realização alucinatória do desejo e a experiência da satisfação. Green afirma:

A soberania do princípio do prazer, assim como a sobrevivência, só são possíveis se, no começo, a mãe garantir a satisfação das necessidades, a fim de que possa se abrir o campo do desejo como ordem do significante. O mesmo

vale para a esfera do narcisismo, que só pode se instaurar à medida que a segurança do Eu esteja garantida pela mãe. Mas se esta segurança e a ordem da necessidade padecem de uma conflitualização precoce (interna ao sujeito ou provocada pela mãe), mesma forma como assistimos ao esmagamento do desejo e à sua redução ao estatuto da necessidade, paralelamente a ferida narcisista por *impossibilidade de viver a onipotência* e, portanto, de superá-la, provoca uma excessiva dependência do objeto materno que garante a segurança (Green, 1988, p. 206).

É o narcisismo dos pais em relação aos filhos que possibilita a constituição do eu, uma vez que esse banho narcísico, erogeneizado, faz com que a criança sinta-se desejada. Os pais precisam, a princípio, terem a ilusão de que a criança realizará os desejos que eles próprios não conseguiram realizar. A mãe, ou seu substituto, ao interpretar as necessidades do bebê colabora para a construção da sua imagem corporal, da sua identidade. Se há um investimento precário ou excessivo da mãe a constituição da identidade do bebê será prejudicada.

Com o conceito de ‘mãe morta’ Green (1988), nos possibilita compreender a estrutura narcísica. “A mãe morta é, portanto, ao contrário do que se poderia crer, uma mãe que permanece viva, mas que está, por assim dizer, morta psiquicamente aos olhos da pequena criança de quem ela cuida” (p. 240). No caso em que o bebê se depara com a mãe morta, depois que ele lutou contra a angústia de diversas maneiras, haverá um desinvestimento do objeto materno e a identificação inconsciente com a mãe morta. A libido desvia-se dos objetos e volta-se para o eu.

Green (1988) ressalta que na melancolia há uma articulação necessária a ser encontrada entre o narcisismo e a pulsão de morte. Na melancolia predomina o narcisismo negativo. Green explica:

No que concerne ao narcisismo, o objeto, fantasiado ou real, entra em relação conflitiva com o Eu. A sexualização do eu tem como efeito transformar o desejo pelo objeto em desejo pelo Eu. A isto chamei o desejo do Um com apagamento da marca do desejo do Outro. O desejo mudou, portanto, de objeto, pois é o Eu que se tornou o seu próprio objeto de desejo; é este movimento que convém esclarecer (Green, 1988, p. 21).

O eu encontra nele mesmo um objeto de amor, por meio do investimento libidinal no eu. O narcisismo permite a ilusão da realização unitária, pela via da identificação imaginária. Desta forma, no narcisismo o eu procura ser amado como seu próprio ideal. Podemos dizer que existem dois tipos de escolhas amorosas: a escolha objetual, pautada nas primeiras relações objetais, na qual o eu torna-se sujeito de investimento e, a segunda, a escolha narcísica, apoiada na sua própria imagem, na qual o eu torna-se seu próprio objeto de investimento.

Melancolia e morte

Freud (1917[1915] /2006a) ao teorizar sobre a melancolia cria a categoria das psiconeuroses narcísicas para explicá-la. A melancolia é uma neurose narcísica, caracterizada por um conflito entre o eu e o supereu, e que pode assumir formas diversificadas de representação clínica.

Ao estudarmos a melancolia nos deparamos com sintomas que a aproxima dos quadros clínicos de psicose. O predomínio da realidade interna sobre a realidade

externa, fazendo com que o indivíduo se isole da sociedade, voltando-se para si mesmo, a gravidade dos seus sintomas, a presença de conflitos de ambiguidade e de componentes sádicos nas suas relações e a sua proximidade com a morte, ressaltam os seus perigos e o seu poder destrutivo. Ao tentar diferenciar a neurose da psicose, Freud (1924[1923] /1996j) pontua:

Podemos provisoriamente presumir que tem de haver também doenças que se baseiam em um conflito entre o ego e o superego. A análise nos dá o direito de supor que a melancolia é um exemplo típico desse grupo, e reservaríamos o nome de ‘psiconeuroses narcísicas’ para distúrbios desse tipo (pp. 169-170).

De acordo com Lambotte (2007), as neuroses narcísicas são caracterizadas pela perda da estima de si, pela perda de interesse pelo mundo exterior e por uma falha, ou ferida, própria à constituição narcísica do sujeito. Assim, as neuroses seriam caracterizadas por um conflito entre o eu e o id, as psicoses por um conflito entre o eu e a realidade e as neuroses narcísicas por um conflito entre o eu e o supereu.

Freud (1917[1915] /2006a) ao teorizar sobre a melancolia questiona a famosa sentença de Esquirol (1905, 1938), que abandona o termo melancolia aos poetas e filósofos que segundo ele carecem do rigor médico, empregando no seu lugar, o termo monomania. Além disso, Freud se afasta da tradição filosófica que considera a melancolia como uma característica natural dos homens de exceção (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964/1989). Freud retoma o termo melancolia e a define como uma patologia, uma neurose narcísica.

Aqui se impõe uma questão extremamente relevante para compreendermos a estrutura melancólica e as suas características destrutivas. Por que essa proximidade do melancólico com a morte? Como explicar a sua tendência ao masoquismo e ao suicídio?

Por que na melancolia o superego se volta contra o ego de forma tão cruel, mortífera? Para respondermos a estas questões, faz-se necessário compreendermos a função do princípio do prazer, bem como o funcionamento das pulsões.

De acordo com Freud (1924/2007b), o princípio de prazer é o guardião não somente da nossa vida psíquica, mas da vida propriamente dita. Mas, quando a dor e o desprazer deixam de ter a função habitual de alarmes, passando a terem metas almeçadas, o princípio do prazer fica totalmente fora de combate, fica paralisado. Não temos pulsões de morte ou de vida puras, normalmente, elas estão fusionadas. No entanto, pode haver defusões das pulsões, em que algumas parcelas da pulsão de morte escapam desse atrelamento às porções libidinais, não se deixando mais dominar.

Assim, ao surgir, a libido teria encontrado a pulsão de morte, ou de destruição. Essa pulsão de morte teria como meta desfazer esses seres vivos e conduzir cada um dos organismos elementares ao estado de estabilidade anorgânica. Caberia à libido, a tarefa de tornar inofensiva essa pulsão destrutiva. Para isso, contando com a ajuda da musculatura, a libido desviaria grandes parcelas da pulsão de morte para fora, dirigindo-as contra os objetos do mundo externo, a pulsão de morte passaria, então, a atuar como pulsão de destruição, pulsão de apoderamento ou como vontade de exercer poder. Outra parcela dessa pulsão é dirigida para fora, mas a serviço da função sexual, do sadismo propriamente dito. E ainda outra parcela da pulsão de morte teria permanecido dentro do organismo, sendo fixada libidinalmente. Essa parcela de pulsão de morte fixada é o masoquismo original e erógeno (Freud, 1924/2007b). Para Freud (1917[1915] /2006a), o eu só pode se condenar à morte a partir do momento em que trata a si mesmo como um objeto, um objeto para o qual o eu dirige toda a sua hostilidade.

De acordo com Edler (2008):

A hostilidade dirigida ao objeto trouxe uma possibilidade de compreensão dos poderosos mecanismos envolvidos no suicídio como ato-limite. Tal hostilidade se volta ao próprio eu do sujeito numa espécie de confusão entre ele e o objeto. Como resultado dessa ação sádica, temos o ato suicida, a destruição do eu, pela identificação inconsciente com o objeto. O eu trata a si mesmo como trataria o objeto do seu amor ambivalente (p. 37).

Se o eu é uma reserva narcísica, como explicar o fato de o próprio eu consentir e colaborar na sua própria destruição? Quando há a regressão narcísica o objeto se revela mais poderoso do que o eu. No caso em que predomina o sadismo dirigido ao objeto, ele se volta para o eu, que sob a ação do supereu tenta direcioná-lo à autoextinção. O suicídio é uma passagem ao ato, expressa uma dificuldade de simbolização.

Em *Dostoiévski e o parricídio* (1928[1927] /1996d), Freud atribui a melancolia do escritor como derivada dos seus desejos parricidas. Freud afirma:

Se o pai foi duro, violento e cruel, o superego assume dele esses atributos e nas relações entre o ego e ele, a passividade que se imaginava ter sido reprimida é restabelecida. O superego se tornou sádico e o ego se torna masoquista, isto é, passivo, de uma maneira feminina. Uma grande necessidade de punição se desenvolve no ego, que em parte se oferece como vítima ao destino e em parte encontra satisfação nos maus tratos que lhe são dados pelo superego (isto é, no sentimento de culpa), pois toda punição é, em última análise, uma castração, e, como tal, realização da antiga atitude passiva para com o pai. Mesmo o destino, em última instância, não passa de uma projeção tardia do pai (Freud, 1928[1927] / 1996d, p. 190).

O sentimento de culpa e o desejo de punição presentes na melancolia estão associados à ambivalência de sentimentos vivenciados em relação às figuras parentais, ainda no decorrer do complexo de Édipo. O indivíduo desejou a morte da figura parental, por isso ele se culpa. O melancólico é atacado por seu próprio superego. O eu do melancólico é extremamente autocrítico, ele se julga o pior dos humanos e se condena à morte. Humilha-se diante de todos, colocando-se como uma pessoa indigna, ingrata. Ao delírio de inferioridade, junta a insônia, a inapetência e as pulsões de autodestruição. Na melancolia, o eu torna-se autocrítico, condenando o sujeito, fazendo-o abandonar o instinto de vida.

O melancólico busca a morte. As autoacusações do melancólico têm um sentido, elas revelam o seu estado patológico e o predomínio da pulsão de morte, a sua proximidade com a morte. O que revela o caráter patológico desse comportamento do melancólico é a forma que ele faz essas autoacusações, o fato de não se envergonhar e, principalmente, o fato de se sentir satisfeito.

O comportamento do melancólico, as suas autoacusações, a depreciação do sentimento de si, a sua desvalorização e sua expectativa de punição nos levam a afirmar que, o que se perdeu para o melancólico foi o próprio eu. O eu foi destruído pelo objeto amado/odiado: “a sombra do objeto caiu sobre o Eu” (Freud, 1917[1915] /2006a, p. 108). Assim, a melancolia coloca em evidência a pulsão de morte, por meio de um ideal do eu cruel, a ponto de assassinar o sujeito (Freud, 1923/1996c).

Moreira (2002), ao analisar a evolução dos estudos freudianos sobre a melancolia mostra que desde o início de seus trabalhos Freud distingue a melancolia da depressão. Freud (1895/1996h) afirma que a melancolia é acompanhada de uma anestesia sexual psíquica, na qual o indivíduo não apresenta desejo sexual. Em relação à

depressão, ele a aproxima da neurose de angústia. De acordo com Moreira (2002), houve um afastamento da metapsicologia freudiana no interior da própria psicanálise. O termo melancolia desapareceu do *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*, 4ª edição, da Associação psiquiátrica americana e a *Classificação de transtornos mentais e de comportamento da CID-10*, da Organização Mundial de Saúde. Essa dissolução da melancolia na depressão tem sérias consequências teóricas e clínicas, uma vez que faz desaparecer traços distintivos da própria dinâmica psíquica dos pacientes melancólicos, sobretudo, os impulsos destrutivos e o sentimento de culpa. Essa indiferenciação entre melancolia e depressão traz inclusive problemas no estabelecimento da direção do tratamento.

Delouya (2000) pontua que a depressão não consta entre os quadros clínicos clássicos da psicanálise e nunca ocupou um lugar de destaque entre seus temas. Freud fala em estados depressivos.

Segundo Lambotte (2007), a melancolia é uma patologia narcísica diferente da depressão. A falta de interesse pelo mundo exterior representa um dos sintomas principais tanto da depressão quanto da melancolia. No entanto, na depressão, o sujeito se desinteressa do mundo externo em função de um acontecimento real, traumático, como o luto, dificuldades profissionais, separações, etc. O desinteresse pelo mundo externo é necessário para a elaboração do acontecimento traumático. Representa um investimento de energia na tentativa de elaboração, de resolução de uma situação traumática, difícil. Além disso, a depressão não está relacionada a uma falha narcísica.

No decorrer da vida, nos deparamos com uma série de perdas. O luto é um processo normal, faz parte da nossa história. No entanto, precisamos de algumas condições para elaborá-lo. Freud (1917[1915] /2006a) afirma que o processo de

elaboração psíquica do luto demanda tempo e energia, mas, além disso, algumas pessoas, que tem uma disposição patológica, não conseguem elaborar o luto, porque sofreram, ainda na infância, fixação narcísica.

Nesse sentido, compreendemos que as perdas, das ilusões, dos desejos ou a morte de um ente querido, trazem além da dor, a certeza da finitude. Ao entrar em contato com qualquer tipo de perda, o indivíduo é confrontado com a situação de desamparo. A perda coloca o indivíduo diante da castração, diante de um limite, de uma impossibilidade da qual ele não pode ir adiante. Se o indivíduo consegue elaborar o luto, ele resgata a sua libido, volta a investir no mundo exterior, se disponibilizando a amar, a investir em outro objeto de amor. No entanto, nos casos em que o indivíduo não consegue elaborar esse luto, ele pode desenvolver patologias, como por exemplo, a melancolia. Nesse caso, há um desinvestimento nas relações objetais em função de uma retração da libido de volta ao eu.

Capítulo II – A melancolia em Balzac

Assim como na vida real, deparamos-nos com muitas patologias e mortes n'A *Comédia Humana*. Dentre as patologias encontradas destacamos: a apoplexia e melancolia do pai Goriot (*O pai Goriot*, 1834-1835a), a melancolia de Augustina (*Ao "Chat-qui-pelote"*, 1830a), os sofrimentos morais, a melancolia e a anorexia da Senhora de Mortsaufr (*O lírio do vale*, 1835b); a hipocondria do Conde de Mortsaufr, (*O lírio do vale*, 1835b), a psicose traumática do coronel Chabert (*O coronel Chabert*, 1832c), a monomania/melancolia dos personagens: Baltasar Clães (*A procura do absoluto*, 1834a), Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) e Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a), etc.

Neste capítulo, faremos análise da melancolia em Balzac. Traremos fragmentos da história de alguns personagens d'A *Comédia Humana*, que são considerados melancólicos por Balzac. Verificaremos como Balzac representa a melancolia na sua narrativa, qual o sentido da melancolia na época de Balzac, como ela era tratada.

Balzac descreve a melancolia como sintoma social, político e cultural, como uma das consequências do fracasso do indivíduo na sociedade francesa no século XIX. Analisaremos como uma sociedade que passou a idolatrar e a investir no indivíduo, responsabilizando-o por seus atos, desencadeou uma mudança nos valores que tornou evidente a crise na subjetividade e na paternidade na França no século XIX. Serão trabalhados fragmentos dos romances: *O coronel Chabert* (1832c) e *O pai Goriot* (1834-1835a), uma vez que representam a crise dos valores (da subjetividade e da paternidade). Analisaremos a história de alguns jovens pobres e solitários que na expectativa da realização dos sonhos de fortuna e poder saem da província rumo à Paris. Trata-se da história da perda das ilusões e seus destinos. Faremos uma análise um pouco

mais detalhada do poeta Luciano (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843 e *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847), por compreendermos que essa narrativa, que tem como tema as ilusões perdidas é central n'A *Comédia Humana*. Associamos a perda das ilusões de alguns personagens d'A *Comédia Humana* à perda de um ideal, ressaltada por Freud em *Luto e Melancolia* (1917[1915] / 2006a).

A melancolia em alguns personagens balzaquianos

Para compreendermos a representação da melancolia n'A *Comédia Humana* recorreremos a duas personagens classificadas por Balzac como casos de melancolia: Augustina (Ao "*Chat-qui-Pelote*", 1830a) e Josefina (*A procura do absoluto*, 1834a); e a três casos que ele denomina monomania: Baltasar Cläes (*A procura do absoluto*, 1834a), Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) e Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a).

Ao "*Chat-qui-Pelote*" (1830a) é o primeiro romance que Balzac incluiu n'A *Comédia Humana*. Esse romance apresenta para nós um interesse especial por nos revelar os prazeres e os sofrimentos de Augustina Guillaume, uma bela mulher que se casa por amor, no auge de sua juventude e beleza, mas que, ao deixar de ser amada, torna-se uma mulher triste e pálida, que não consegue mais encontrar atrativos na vida deixando-se morrer aos vinte e sete anos de idade.

Trata-se de uma triste história de amor, determinada pelos antecedentes sociais dos protagonistas. O jovem e famoso pintor Teodoro Sommervieux ao contemplar a casa comercial ao "*Chat-qui-Pelote*", como normalmente faziam os artistas da época, depara-se com a bela Augustina, apaixonando-se por ela, a ponto de se isolar socialmente para reproduzi-la em tela. Augustina é de origem burguesa, enquanto Teodoro faz parte da aristocracia. Balzac descreve as diferenças da vida e da educação

nas duas classes sociais. Ambos acabam se casando apesar dos conselhos e da contrariedade do senhor Guiillaume. O pai parece prever para a filha as possibilidades de infelicidade que podem advir de um casamento no qual os cônjuges provêm de origens sociais tão distintas. Porém, o que interessa no nosso caso, o que nos chama a atenção são as mudanças que ocorrem em Augustina ao ser amada e também ao deixar de sê-lo. Balzac descreve com perspicácia as transformações que ocorrem em Augustina, quando esta descobre que alguém a ama. A moça até então pacata se torna autoconfiante, dona de si:

Augustina sentiu uma espécie de alegria, mesclada de terror, ao pensar que sua presença causava a felicidade daquele cujo nome estava em todas as bocas, cujo talento dava imortalidade a imagens passageiras. Era amada! Impossível duvidar! Quando não viu mais o artista, ouvia ainda ecoar-lhe no coração aquelas palavras simples: - “Está vendo o que o amor me fez fazer?” E as palpitações, tornadas mais intensas, davam-lhe a impressão de dor, porque seu sangue, mais ardente, lhe despertara no corpo potências ignoradas¹⁷ (Balzac, 1930a, p. 98).

Balzac descreve nesse romance o quanto o amor traz motivações e, conseqüentemente, felicidade para os amantes. Assim ele expõe a felicidade de Augustina: “Os acontecimentos daquele dia foram como que um sonho, que ela se comprazeu em reproduzir em pensamento”¹⁸ (Balzac, 1930a, p. 99). Em relação à

¹⁷ Augustine éprouva une sorte de joie mêlée de terreur, en pensant que sa présence causait la félicité de celui dont le nom était sur toutes les lèvres, dont le talent donnait l'immortalité à de passagères images. Elle était aimée! Il lui était impossible d'en douter. Quand elle ne vit plus l'artiste, elle entendit encore retentir dans son cœur : -- « Vous voyez ce que l'amour m'a fait faire. » Et les palpitations devenues plus profondes lui semblèrent une douleur, tant son sang plus ardent réveilla dans son corps de puissances inconnues (Balzac, 1930b, p. 50).

¹⁸ Les événements de cette journée furent comme un songe qu'elle se plut à reproduire dans sa pensée (Balzac, 1930b, p. 51).

felicidade dos amantes, Balzac escreve: “O ímpeto da paixão que dominava Teodoro fez que um ano, quase, decorresse para o casal sem que a mais leve nuvem viesse toldar a limpidez do azulado céu sob o qual viviam”¹⁹ (Balzac, 1930a, p. 112).

Balzac (1830a) também nos revelou os riscos aos quais nos expostos quando amamos. Augustina é invadida pela melancolia ao perceber que perdeu o amor daquele que antes a venerava:

Augustina fechou-se numa dor sombria e silenciosa. Estes sentimentos secretos estenderam entre os dois esposos um véu que devia espessar-se dia a dia. (...). Três anos após o casamento, aquela jovem e bonita mulher, que passava tão brilhante na sua brilhante carruagem, que vivia num ambiente de glória e de riqueza, invejada por tanta gente despreocupada e incapaz de avaliar com exatidão as situações da vida, foi presa de violentos desgostos. Tornou-se pálida²⁰ (Balzac, 1930a, p. 115).

A história de Augustina nos leva a crer que os seus sofrimentos são causados pela insatisfação sexual, pois seu marido não encontra mais prazer em sua casa, ele busca distrações na casa da duquesa de Carigliano. O narrador explica:

Aos vinte e um anos, em todo o esplendor da mocidade e da beleza, Augustina se viu traída por uma mulher de trinta e seis anos. Sentindo-se infeliz no meio da sociedade e de suas festas para ela desertas, a pobre pequena não mais

¹⁹ La fougue de passion qui possédait Théodore fit dévorer au jeune ménage près d'une année entière sans que le moindre nuage vint altérer l'azur du ciel sous lequel ils vivaient (Balzac, 1930b, p. 65).

²⁰ Augustine se renferma dans une douleur morne et silencieuse. Ces sentiments secrets mirent entre les deux époux un voile qui devait s'épaissir de jour en jour. (...). Trois ans après son mariage, cette femme jeune et jolie qui passait si brillante dans son brillant équipage, qui vivait dans une sphère de gloire et de richesse enviée de tant de gens insoucians et incapables d'apprécier justement les situations de la vie, fut en proie à de violents chagrins. Ses couleurs pâlirent (Balzac, 1930b, pp. 68-69).

compreendeu a admiração que inspirava nem a inveja que despertava. Seu semblante adquiriu nova expressão. A melancolia imprimiu-lhe nas feições a doçura da resignação e a palidez de um amor desdenhado. (...). Chorou lágrimas de sangue e reconheceu demasiado tarde que há uniões desiguais de espírito, da mesma forma por que as há de costumes e posição social²¹ (Balzac, 1930a, p. 116).

Já naquela época Balzac (1830a) descreveu o sofrimento de Augustina. A simplicidade da sua educação parece não ter permitido a esta jovem o desenvolvimento do gosto pela estética. Augustina não conseguia se sentir à vontade no ambiente que lhe proporcionava o seu marido, não conseguiu se inserir nesse meio tão estranho e diferente daquele que lhe deu origem. Os valores que lhe foram passados pela sua mãe em relação à administração da casa e da família, com noções de economia doméstica, não foram suficientes para manter o interesse e admiração do seu marido. O narrador assim descreve a educação de Augustina e de sua irmã Virgínia:

É fácil imaginar os resultados da educação que as duas haviam recebido. Educadas para o comércio, habituadas a só ouvir raciocínios e cálculos mercantis, não tendo estudado mais do que gramática, escrituração, um pouco de história judaica, a história da França em Le Ragois, e lendo somente os autores cuja leitura era permitida pela mãe, suas ideias não tinham adquirido grande descortino; conheciam perfeitamente os arranjos domésticos, sabiam perfeitamente o preço das coisas, avaliavam as dificuldades que há em juntar

²¹ A vingt et un ans, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, Augustine se vit trahie pour une femme de trente-six ans. En se sentant malheureuse au milieu du monde et de ses fêtes désertes pour elle, la pauvre petite ne comprit plus rien à l'admiration qu'elle y excitait, ni à l'envie qu'elle inspirait. Sa figure prit une nouvelle expression. La mélancolie versa dans ses traits la douceur de la résignation et la pâleur d'un amour dédaigné. (...). Elle pleura des larmes de sang, et reconnut trop tard qu'il est des mésalliances d'esprit aussi bien que des mésalliances de mœurs et de rang (Balzac, 1930b, pp. 69-70) .

dinheiro, eram econômicas, e tinham grande respeito às qualidades do negociante. Apesar da fortuna do pai, eram hábeis em cerzir como em remendar: seguidamente a mãe falava em ensinar-lhes a cozinhar, a fim de que soubessem determinar um jantar e repreender a cozinheira com conhecimento de causa²² (Balzac, 1930a, p. 92).

Ser preterida causa em Augustina uma ferida narcísica. “A pobre mulherzinha lembrava esses doentes que, tendo chegado a um estado desesperador, experimentavam todos os remédios e vão ao extremo de entregar-se a curandeiras”²³ (Balzac, 1930a, p. 118).

Nesse caso, Balzac (1830a) ainda nos expôs por meio da personagem duquesa de Carigliano, a dificuldade de as pessoas lidarem com a melancolia e o quanto essa tristeza profunda afasta as demais pessoas da vida do melancólico. O narrador assim descreve os conselhos da duquesa de Carigliano:

É preciso saber conformar-se com as tristezas; estas fazem adoecer, e o amor não fica muito tempo junto a um leito de dor. A melancolia dá, é verdade, no

²² Il est facile d'imaginer les résultats de l'éducation qu'elles avaient reçue. Elevées pour le commerce, habituées à n'entendre que des raisonnements et des calculs tristement mercantiles, n'ayant étudié que la grammaire, la tenue des livres, un peu d'histoire juive, l'histoire de France dans Le Ragois, et ne lisant que les auteurs dont la lecture leur était permise par leur mère, leurs idées n'avaient pas pris beaucoup d'étendue : elles savaient parfaitement tenir un ménage, elles connaissaient le prix des choses, elles appréciaient les difficultés que l'on éprouve à amasser l'argent, elles étaient économes et portaient un grand respect aux qualités du négociant. Malgré la fortune de leur père, elles étaient aussi habiles à faire des reprises qu'à festonner ; souvent leur mère parlait de leur apprendre la cuisine afin qu'elles sussent bien ordonner un dîner, et pussent gronder une cuisinière en connaissance de cause (Balzac, 1930b, pp. 43-44).

²³ La pauvre petite femme ressemblait à ces malades qui, arrivés à un état désespéré, essaient de toutes les recettes et se confient même aux remèdes de bonne femme (Balzac, 1930b, p. 72).

começo, um certo encanto que agrada, mas acaba por desmerecer as feições e emurchece o rosto mais sedutor²⁴ (Balzac, 1930a, p. 125).

E no caso de Augustina o seu estado melancólico acaba afastando ainda mais o seu marido. Balzac descreve ainda o quanto a tristeza afeta a aparência e se reflete no corpo de Augustina, uma mulher que esbanjava alegria e beleza enquanto era amada e admirada por Teodoro e que ao se sentir rejeitada torna-se uma mulher sem vida e sem brilho. Augustina investiu tudo na vida amorosa, ao deixar de ser objeto de desejo de Teodoro ela não consegue mais encontrar um sentido para a sua vida, torna-se melancólica. Augustina passa a ser ignorada por Teodoro, que antes a admirava, ela perde o interesse pelo mundo exterior. Há um empobrecimento e um desinvestimento no seu eu. Augustina se deixa morrer prematuramente, perde o interesse pela vida, inclusive pelo filho. Nem mesmo a maternidade é suficiente para fazê-la voltar a viver, ela não encontra recursos para lidar com a sua perda.

O que atrai Teodoro é a beleza de Augustina. Ao contemplar uma simples casa de tecidos o pintor fica paralisado diante da beleza de Augustina. Para Freud (1917[1915] /1996a) a melancolia é uma neurose narcísica, sendo um dos requisitos para a sua evolução uma fixação narcísica. A predisposição à melancolia é derivada de uma escolha objetal de tipo narcísico. Especialmente nos casos em que a mulher é bela, ela torna-se narcísica, não sente necessidade de amar, mas de ser amada. Deste modo a escolha do seu objeto de amor recai sobre aquele que é capaz de amá-la. Enquanto era amada pelo marido, Augustina era feliz. Ao deixar de sê-lo perde as ilusões, perde o

²⁴ Il faut savoir prendre son parti sur les chagrins; ils rendent malade, et l'amour ne reste pas long-temps sur un lit de douleur. La mélancolie donne bien d'abord une certaine grâce qui plaît ; mais elle finit par allonger les traits et flétrir la plus ravissante de toutes les figures (Balzac, 1830b, p. 80).

interesse pela vida. Parece que o que adocece Augustina é o fato de não ser mais amada. Ela deixa de ser idealizada por Teodoro, perde a autoestima.

Augustina sofre pela perda real do amor do marido, que deixa de se interessar por ela, passando a ignorá-la o que a leva a um estado de melancolia que se expressa no seu corpo e na sua morte prematura. As descrições balzaquianas do estado de infelicidade no qual se encontrava Augustina nos levam a crer que ela deseja morrer, pois ela deixa de encontrar prazer e sentido na vida ao passar a ser ignorada por Teodoro, que antes a amava. Augustina perde a autoestima e o desejo de viver.

A procura do absoluto (1834a) tem para nós um interesse particular pela descrição inicial da Sra. Josefina, esposa de Baltasar Cläes. Uma mulher sensível, apaixonada pelo marido, feliz no casamento, que ao se sentir preterida por Baltasar é tomada por um estado de abatimento, de tristeza profunda, classificada pelo narrador como um quadro de melancolia. Assim o narrador descreve o estado melancólico da Sra. Cläes:

(...) uma cabeça tão cheia de dor e melancolia. A atitude do corpo e a dos pés projetados para diante indicavam o abatimento de uma pessoa que perde a consciência de seu estado físico na concentração de suas forças absorvidas por um pensamento fixo; (...) e a cabeça, como se fosse excessivamente pesada, repousava no espaldar. (...) sua expressão, que teria impressionado a mais despreocupada criança, era uma estupefação persistente e fria, apesar de algumas lágrimas ardentes. Nada é mais terrível de ver do que essa dor extrema (...). Dir-

se-ia uma mãe agonizante forçada a deixar seus filhos num abismo de misérias, sem lhes poder legar nenhuma proteção humana²⁵ (Balzac, 1834a, pp. 490-491).

Josefina sofre com os excessos do marido, um homem excêntrico, que dissipa toda a fortuna da família, endivida-se, concentra todas as suas energias no seu laboratório. Baltasar descuida da sua aparência, esquece-se da família, da esposa, dos filhos, da sociedade. Baltasar vê nesse empreendimento uma forma mágica de enriquecer, diz que está trabalhando para “a glória e a fortuna” da sua família. Baltasar não percebeu que estava matando a esposa de tristeza.

Essa mulher feliz durante quinze anos e cujo ciúme jamais fora despertado sentiu repentinamente que nada mais era, em aparência, no coração onde outrora reinara. (...) quando descobriu uma rival na ciência que lhe tomava o marido; os tormentos do ciúme devoraram-lhe o coração e renovaram o seu amor²⁶ (Balzac, 1834a, p. 510).

Enquanto Josefina vivia para a família, Baltasar vivia para a ciência, queria encontrar o absoluto. Nos momentos que Baltasar para de trabalhar, ele é tomado por uma tristeza e um abatimento profundos. A decepção de Josefina em relação às atitudes de Baltasar, que perde todo o interesse pelo mundo externo, dedicando-se exclusivamente à ciência, desencadeia um conflito no relacionamento de Josefina com o marido, um homem que a amava e para o qual ela sempre fora dedicada. Josefina fica

²⁵ (...) une tête si pleine de douleur et de mélancolie. La pose du corps et celle des pieds jetés en avant accusaient l'abattement d'une personne qui perd la conscience de son être physique dans la concentration de ses forces absorbées par une pensée fixe ; (...) et la tête, comme trop lourde, reposait sur le dossier. (...) son expression, qui eût frappé le plus insouciant des enfants, était une stupéfaction persistante et froide, malgré quelques larmes brûlantes. Rien n'est plus terrible à voir que cette douleur extrême (...). On eût dit une mère mourante obligée de laisser ses enfants dans un abîme de misères, sans pouvoir leur léguer aucune protection humaine (Balzac, 1834b, pp. 318-319).

²⁶ Cette femme heureuse pendant quinze ans, et dont la jalousie ne s'était jamais éveillée, se trouva tout à coup n'être plus rien en apparence dans le cœur où elle régnait naguère. (...) quand elle se découvrit une rivale dans la Science qui lui enlevait son mari ; les tourments de la jalousie lui dévorèrent le cœur, et renouvèrent son amour (Balzac, 1834b, pp. 339-340).

imobilizada diante das atitudes do seu amado, que gastava toda a fortuna da família para investir no seu objeto de estudo, ou de amor: a ciência. Josefina percebe o abismo para o qual Baltasar empurra a família: a pobreza, a miséria, ou melhor, um desamparo absoluto.

Ao perceber que todos os investimentos afetivos do marido estão voltados para a ciência, Josefina perde as esperanças. Josefina precisa fazer uma escolha: continuar aceitando as loucuras daquele que ela ama ou proteger os filhos do pai, agora absorvido pela ciência, voltado exclusivamente para si, esquecido dos filhos, da família, da sociedade. Esse conflito de amor e ódio direcionados a Baltasar é reprimido. A Sra. Cläes oculta a sua hostilidade e adoece, cai num estado de absoluta apatia em relação à vida, que é uma forma de se vingar daquele que outrora, fora o seu objeto de amor, se identificando com ele. Josefina volta-se para si mesma, perde o desejo de viver, torna-se melancólica. Assim, ela se vinga, inconscientemente, de Baltasar, que será o “culpado” pela sua morte e pela ruína da sua família.

Encontramos três casos n’*A Comédia Humana*, nos quais os personagens: Baltasar Cläes (*A procura do absoluto*, 1834a), Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) e Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a), são tomados por uma ideia fixa, que se coloca como a preocupação central desses personagens, absorvendo todo o tempo e energia que eles dispõem, tornando-os extremamente ocupados com a sua vida interna. Todos os três são homens extremamente inteligentes, ocupados com a ciência e com o bem estar da humanidade. Essa ideia fixa irá distanciá-los do mundo externo e, principalmente, daqueles que os amam. Uma paixão, um pensamento, que se torna extremamente perigoso e destrutivo, próximo da loucura e da morte.

Em *A procura do absoluto* (1834a), Baltasar Cläes, um químico, é dominado por uma ideia fixa, descobrir uma fórmula, resolver um grande problema científico, que leva a sua família à ruína e a sua mulher à morte. De acordo com a narrativa balzaquiana, temos aqui a monomania de Baltasar e a melancolia da sua mulher, que morre de tristeza, de pesar, de desgosto ao ver o seu marido sacrificar tudo: sua fortuna, sua situação social, sua família e sua honra pela ciência, por uma paixão, que se torna uma ideia fixa, que consome a vida de Baltasar e daqueles que o cercam.

Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) é a história de um pensador genial e infeliz. As suas especulações filosóficas, as suas concepções sobre o amor platônico e a repressão sexual, esgotam o seu cérebro, mergulhando-o na loucura. Desde a infância Luís é dominado pelas reflexões filosóficas, devorava livros de todo gênero, mas uma inclinação arrastava-o para as obras místicas. O narrador explica:

Esse estudo e esse gosto elevaram o seu coração, purificaram-no, enobreceram-no, deram-lhe a aspiração da natureza divina, e instruíram-no nas delicadezas quase femininas, instintivas nos grandes homens; talvez a sublimidade destas não seja senão a necessidade de devotamento que distingue a mulher, mas transportada às grandes coisas. Graças a essas primeiras impressões, Luís permaneceu puro no colégio. Essa nobre virgindade dos sentidos produziu necessariamente o efeito de lhe enriquecer o calor do sangue e de lhe aumentar as faculdades do pensamento²⁷ (Balzac, 1832-1833b, p. 24).

²⁷ Cette étude, ce goût élevèrent son cœur, le purifièrent, l'ennoblirent, lui donnèrent appétit de la nature divine, et l'instruisirent des délicatesses presque féminines qui sont instinctives chez les grands hommes : peut-être leur sublime n'est-il que le besoin de dévouement qui distingue la femme, mais transporté dans les grandes choses. Grâce à ces premières impressions, Louis resta pur au collège. Cette noble virginité de sens eut nécessairement pour effet d'enrichir la chaleur de son sang et d'agrandir les facultés de sa pensée (Balzac, 1832a, p. 115).

Temos aqui um exemplo da influência do pensamento atribuído a Aristóteles, que aproxima a melancolia da genialidade (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964/1989). Aristóteles explica que os homens de influência, os grandes pensadores, os gênios, os filósofos têm uma natureza melancólica.

Luís (*Luís Lambert*, 1832-1833b) se apaixona por Paulina e é tomado de uma tristeza profunda, assaltado por pressentimentos, pelo medo de não ser feliz. Antes do seu casamento Luís tivera acessos de catalepsia bem caracterizados, chegando a ficar paralisado, de olhos fixos durante cinquenta e nove horas. Segundo o narrador esse estado puramente nervoso é encontrado em pessoas tomadas de violenta paixão. O narrador afirma:

A exaltação a que o teria levado a expectativa do maior prazer físico, ainda aumentada nele pela castidade do seu corpo e pela força da sua alma, bem poderia ter determinado essa crise cujos resultados não são bem mais conhecidos que a causa²⁸ (Balzac, 1832-1833b, p. 94).

Parece que Balzac associa o adoecimento do protagonista a um conflito entre a pureza da sua alma, até então voltada exclusivamente para a ciência, e o desejo da realização sexual. Durante toda a sua vida, Luís investiu a sua energia em benefício da ciência, da escrita do “*Tratado da Vontade*”, ou seja, deslocou seus desejos sexuais para a filosofia. Ao se deparar com a possibilidade de realização desses desejos ele delira, fica paralisado. Luís não se permite realizar os seus desejos. O excesso de energia libidinal, de desejo, torna-se violento, a ponto de paralisá-lo. Parece que Luís só pode viver um amor platônico, puro, casto, próximo do amor divino. Depois desse acesso,

²⁸ L'exaltation à laquelle dut le faire arriver l'attente du plus grand plaisir physique, encore agrandie chez lui par la chasteté du corps et par la puissance de l'âme, avait bien pu déterminer cette crise dont les résultats ne sont pas plus connus que la cause (Balzac, 1832-1833a, p. 192).

Lambert “caiu num terror profundo, numa melancolia que nada pôde dissipar”²⁹ (Balzac, 1832-1833b, p. 95).

O Sr. Lefebvre, tio de Luís Lambert, levou-o à Paris aos cuidados do Dr. Esquirol. Infelizmente os médicos deram-no como incurável e recomendaram deixá-lo na mais completa solidão, numa sala fresca e com pouca luz.

A pele de Onagro (1831a) é um romance de formação, no qual o jovem Rafael de Valentim, de origem nobre, é confrontado logo no início da sua juventude com as dificuldades impostas pela vida social. Órfão, solitário e destituído de fortuna, Rafael luta pela sobrevivência em Paris. A princípio, leva uma vida monástica, destinada à pesquisa. Rafael é um escritor que cria a “*Teoria da Vontade*” em meio à pobreza. No entanto, o senhor de Valentin é um homem ambicioso que sonha com outra vida, uma vida luxuosa. Rafael mesmo encantado com a beleza e a graciosidade de Paulina, confessa não conceber o amor na miséria. Rafael declara:

Além disso, confesso-o envergonhado, não concebo o amor na pobreza. Isso talvez seja em mim uma depravação devida a essa doença que chamamos de civilização (...). Ah! Viva o amor envolto em seda e em finos cachmeres, cercado das maravilhas do luxo que o adornam maravilhosamente, porque ele mesmo talvez seja apenas um luxo! Gosto de amarrotar, sob os meus desejos, finos vestidos, de esmagar flores, de introduzir a mão devastadora nos elegantes edifícios de um penteado perfumado³⁰ (Balzac, 1931a, pp. 102-103).

²⁹ “ -- Lorsque son accès fut passé, me dit-il, mon neveu tomba dans une terreur profonde, dans une mélancolie que rien ne put dissiper” (Balzac, 1832-1833a, p. 193).

³⁰ Puis, je l'avoue à ma honte, je ne conçois pas l'amour dans la misère. Peut-être est-ce en moi une dépravation due à cette maladie humaine que nous nommons la civilisation ; (...). Ah! Vive l'amour dans la soie, sur le cachemire, entouré des merveilles

Valentim é atraído pela vida luxuosa da condessa Fedora, uma mulher linda. No entanto, Fedora não se sensibiliza com os investimentos amorosos de Rafael. Segundo o narrador, o que importa para Fedora são as aparências, o luxo, o brilho. Rafael faz enormes sacrifícios para atrair Fedora e permanecer ao seu lado. Afinal, conquistar a condessa Fedora significa para Valentin conquistar a sociedade parisiense. Fedora é rica, bela e elegante, representa a alta sociedade, ignora o amor e opta pelo requinte, pelo luxo, ou seja, pelo brilho da alta sociedade parisiense.

Rafael narra os seus sofrimentos ao seu amigo Emílio Blondet. Ele conta as suas perdas, a morte da mãe, do pai e a perda da fortuna. Rafael vive enclausurado numa mansarda em Paris, onde se dedica ao seu “*Tratado da Vontade*”. Cheio de ambições e de misérias, Rafael é dominado pelo desespero. Não suportando mais seus sofrimentos, pensa em se jogar no Sena. “Uma morte em pleno dia lhe pareceu ignóbil e resolveu morrer à noite, a fim de deixar um cadáver indecifrável a essa sociedade que ignorava a grandeza da sua vida”³¹ (Balzac, 1831a, pp. 27-28).

No auge do seu desespero, Rafael adia a tentativa de suicídio e entra numa loja de antiquário, onde um velho desconhecido lhe oferece a “pele de Onagro”, um verdadeiro talismã, capaz de realizar qualquer desejo. Ao perceber o interesse de Rafael pela pele e as brincadeiras que ele faz em relação aos seus desejos, o velho diz:

De agora em diante, os seus desejos serão escrupulosamente satisfeitos, mas à custa da sua vida. O círculo dos seus dias, representados por essa pele, se apertará de acordo com a intensidade e o número dos seus desejos, desde o mais

du luxe qui le parent merveilleusement bien, parce que lui-même est un luxe peut-être. J'aime à froisser sous mes désirs de pimpantes toilettes, à briser des fleurs, à porter une main dévastatrice dans les élégants édifices d'une coiffure embaumée (Balzac, 1831b, pp. 81-82).

³¹ Une mort en plein jour lui parut ignoble, il résolut de mourir pendant la nuit, afin de livrer un cadavre indéchiffrable à cette société qui méconnaissait la grandeur de sa vie (Balzac, 1831b, p. 10).

insignificante ao mais desmedido. O brâmane a quem devo este talismã disse-me, há tempos, que se operaria um misterioso acordo entre os destinos e os desejos do possuidor. O seu primeiro desejo é vulgar, eu poderia realizá-lo; confio-o, porém, aos acontecimentos da sua nova existência. Então, quer morrer? Pois bem, o seu suicídio está apenas adiado³² (Balzac, 1831a, p. 49).

No decorrer dessa história, nos deparamos com o fantástico, representado pela crença de Rafael no mito que envolve a pele de Onagro. Um dos temas mais interessantes tratados nessa obra é a ideia da pele simbólica, que representa a vida de Rafael. A pele de Onagro tem relação direta com a vida de Rafael, pois a partir do momento em que ele adquire essa pele, todos os seus desejos serão realizados. Porém a cada realização de um desejo de Rafael corresponde o encurtamento da sua própria vida, ou seja, a satisfação dos seus desejos aproxima-o da morte. Aqui, parece que Balzac nos mostra o lado destrutivo e perigoso do desejo. Na pele estavam grafadas algumas letras com o seguinte significado:

Se me possuíres, tudo possuirás, mas tua vida me pertencerá. Deus assim o quis.
Deseja, e teus desejos serão satisfeitos. Mas regula teus desejos pela tua vida.
Ela está aqui. A cada desejo, decrescerei, como os teus dias. Queres-me? Toma.
Deus te atenderá. Assim seja!³³ (Balzac, 1831a, p. 45).

³² Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant. Le brachmane auquel je dois ce talisman m'a jadis expliqué qu'il s'opérerait un mystérieux accord entre les destinées et les souhaits du possesseur. Votre premier désir est vulgaire, je pourrais le réaliser ; mais j'en laisse le soin aux événements de votre nouvelle existence. Après tout, vous vouliez mourir ? hé ! bien, votre suicide n'est que retardé (Balzac, 1831b, p. 31).

³³ SI TU ME POSSEDES, TU POSSEDERAS TOUT.
MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA. DIEU L'A
VOULU AINSI. DESIRE, ET TES DESIRS
SERONT ACCOMPLIS. MAIS REGLE
TES SOUHAITS SUR TA VIE.
ELLE EST LA. A CHAQUE
VOULOIR JE DECROITRAI

Por meio dessa história fantástica, Balzac associa desejo e morte. Realizar um desejo é caminhar para a morte. A realização dos desejos está vinculada à diminuição de energia. A pele representa a vida que é movimentada pelo desejo. A morte está em relação direta com a satisfação dos desejos. Nesse sentido, o desejo aproxima a morte. Então o desejo deve ser regulado. Aqui, parece que Balzac fala dos perigos que envolvem o excesso de desejo, os desejos quando incontrolados tornam-se perigosos, aproximam da morte.

O pensamento, a ideia fixa, causa a doença de Rafael (*A pele de Onagro*, 1831a). A ideia central do romance consiste na pele fantástica, mágica, que retrai à medida que, os desejos de Rafael são satisfeitos. Rafael órfão, de pai e mãe, perde a fortuna e se depara com a miséria em Paris. Jovem, ambicioso, deseja participar da alta sociedade, deseja Fedora, uma mulher rica. Ao adquirir a pele de Onagro, seus desejos começam a tornar-se realidade, Rafael torna-se o herdeiro de um tio morto. Ao perceber que a pele de Onagro se retrai a cada realização dos seus desejos, Rafael passa a temer seus próprios desejos. Desejar torna-se perigoso, aproxima da morte. Para viver o personagem organiza a sua vida de forma metódica, rotineira, de maneira a não ter necessidade de pensar em nada, muito menos de desejar. Contrata o seu antigo criado Jônatas e faz dele o seu patrão. Segundo Jônatas, os estranhos hábitos de Rafael levam aqueles que o rodeiam a pensar que ele tenha monomania.

Para viver, Rafael tenta reprimir os seus desejos. O narrador explica: “Quase contente de se transformar numa espécie de autômato, abdicava a vida para viver e

COMME TES JOURS.
ME VEUX-TU ?
PRENDS. DIEU
T'EXAUCERA.
SOIT !

(Balzac, 1831b, p. 27).

despojava a alma de todas as poesias do desejo”³⁴ (Balzac, 1831a, p. 175). Rafael é tomado de uma extrema melancolia, seu corpo torna-se franzino e débil. Como todos os doentes, Rafael pensava exclusivamente na sua doença.

Quando reencontra Paulina, a filha da sua antiga hospedeira, Rafael, volta a viver. Os dois apaixonados se isolam da sociedade, bastam-se a si mesmos. Após viverem momentos de absoluta felicidade, Paulina percebe que a respiração de Rafael está fraca. Apavorado ele procura o auxílio dos melhores médicos de Paris, entre os quais está o Dr. Horácio Bianchon. De acordo com o diagnóstico dos médicos, os sintomas parecem revelar uma tísica pulmonar. Os médicos suspeitam que Rafael tenha levado uma vida de grandes excessos, entregando-se a grandes trabalhos intelectuais. Rafael explica que trabalhou durante três anos no seu “*Tratado da Vontade*”. Depois Rafael fala da retração da pele de Onagro, à medida que seus desejos se realizam.

O Dr. Brisset explica que o paciente está com esgotamento mental em função do excesso de trabalhos intelectuais, problemas do fígado e estomacais. Trata-se de um caso de monomania:

O enfermo está sob o peso de uma ideia fixa. Para ele, esta pele de onagro se retrai realmente, mas, talvez sempre tenha sido tal como a vimos: mas, quer ela se contraia ou não, essa *pele* é a mosca que certo grão-vizir tinha no nariz. Apliquem imediatamente sanguessugas no epigástrio, acalmem a irritação desse

³⁴ Presque joyeux de devenir une sorte d'automate, il abdiquait la vie pour vivre, et dépouillait son âme de toutes les poésies du désir (Balzac, 1831b, p. 152).

órgão onde reside todo o homem, submetam o doente a um regime e a monomania cessará³⁵ (Balzac, 1831a, p. 215).

O Dr. Caméristus recusa esse diagnóstico dizendo que devemos considerar cada caso separadamente, penetrar nele e descobrir em que consiste a sua força, a sua vida: “Neste caso, portanto, eu indicaria um tratamento exclusivamente moral, um exame aprofundado do ser íntimo. Procuremos a causa nas entranhas da alma e não nas entranhas do corpo!”³⁶ (Balzac, 1831a, p. 215).

No final da discussão os médicos resolvem aplicar um tratamento ao mesmo tempo físico e moral³⁷. Sanguessugas e um regime dietético para acalmar a irritação do seu organismo. Depois um regime higiênico para regularizar a moral, como ir para as águas de Aix, na Savóia, ou às de Mont-Dore, em Auvergne.

Mais uma vez, atormentado pelo terror da morte, Rafael foge de Paulina, recalca os seus desejos. Rafael morre de “excesso de desejo”, ao rever a sua amada, procura as

³⁵ Le malade est sous le poids d'une idée fixe. Pour lui cette Peau de chagrin se rétrécit réellement, peut-être a-t-elle toujours été comme nous l'avons vue; mais, qu'il se contracte ou non, ce chagrin est pour lui la mouche que certain grand visir avait sur le nez. Mettez promptement des sangsues à l'épigastre, calmez l'irritation de cet organe où l'homme tout entier réside, tenez le malade au régime, la monomanie cessera (Balzac, 1831b, pp. 192-193).

³⁶ Ici donc, je voudrais un traitement tout moral, un examen approfondi de l'être intime. Allons chercher la cause du mal dans les entrailles de l'âme et non dans les entrailles du corps ! (Balzac, 1831b, p. 194).

³⁷ No final do século XVIII, os médicos dos hospitais que abrigavam os alienados mentais, começam a se preocupar com o tratamento desumano que os alienados recebiam. Os reclusos serviam de espetáculo aos curiosos, eram mal tratados pelos encarregados dos seus cuidados, que os consideravam como animais. A essa tentativa de humanização no tratamento dos alienados mentais Pinel denomina “Tratamento moral”. Apesar de criticar o uso excessivo dos banhos, purgativos e sangrias, reconhecia a necessidade da sua indicação em determinados casos e situações. O tratamento moral consiste num conjunto de medidas tais como: reanimar a coragem abatida dos doentes e afastar os presságios funestos da sua imaginação; o uso da repressão e da autoridade médica sobre o paciente; destruição dos ideais delirantes, desviando a atenção dos pacientes e ocupando-a com algum tipo de trabalho. Pinel insistia que os alienados deviam ser tratados com delicadeza, uma vez que são pessoas sentimentais e afirmava que para que o tratamento moral fosse eficiente era necessário que o terapeuta conquistasse a confiança do paciente (Cazeto, 2001).

palavras para expressar o desejo que devora as suas forças, não as encontrando “mordeu Paulina no seio”³⁸ (Balzac, 1831a, p. 244).

A história de Rafael é também uma história de perdas de ilusões, ele não pode desejar e não consegue elaborar essa perda. Sofre um conflito: desejar e morrer, não desejar e viver. Morrer em vida, vegetar, ou viver intensamente, e morrer rapidamente. Desde o início da história Rafael apresenta os sintomas da melancolia: tristeza, abatimento profundo e medo. Além disso, Rafael morre de um “excesso de desejo”. O medo da morte, a ideia fixa de que ela se aproxima a cada realização de seu desejo, o deixa apavorado, ele foge de Paulina, reprime os seus desejos, mas parece que os seus desejos são mais fortes, eles são incontroláveis. Rafael morde os seios de Paulina, tenta devorá-la. Essa tentativa de devorar o objeto suposto perdido pode ser compreendida como uma necessidade de identificar-se com o objeto de amor e de ódio. Rafael ama Paulina. Como não pode satisfazer os seus desejos, ele a odeia, na medida em que ela o faz sofrer, pela dependência que ele sente em relação ao seu objeto de amor, pela sua necessidade de ser amado.

Esses relatos, de casos de melancolia/monomania, revelam que Balzac conhecia os trabalhos do médico Esquirol (1772-1840), colocando-o inclusive como um dos personagens da sua ‘*Comédia*’. Parece que Balzac tinha conhecimento sobre os trabalhos filosóficos e médicos, sobre a história e a evolução da melancolia. Mas, o que nos interessa, nesse caso, é a discussão dos médicos sobre as causas e o tratamento da monomania/melancolia. Interessa-nos as divergências entre os próprios médicos e, principalmente, o cuidado que um deles aponta, de tomar cada caso particularmente, de

³⁸ “il mordit Pauline au sein” (Balzac, 1831b, p. 223).

investigar a história do sujeito que sofre. Concepções que valorizam tanto os conhecimentos filosóficos, quanto os conhecimentos da medicina.

Outro ponto interessante é o lugar atribuído às paixões, aos desejos que quando reprimidos, ou em excesso, podem causar diversas patologias, como neste caso, a melancolia. Lendo os relatos dos casos clínicos acompanhados por Esquirol (1805), sobre melancolia, constatamos a presença de algum tipo de perda na vida de seus pacientes. Percebemos ainda que esses pacientes não conseguiram elaborar essas perdas. Os personagens representados por Balzac n'A *Comédia Humana*, que apresentam um quadro clínico classificado como melancolia, também têm algum tipo de perda no decorrer das suas vidas e dificuldades na sua elaboração.

Dentre as formas de tratamento aconselhadas pelos médicos d'A *Comédia Humana*, nos casos de alienação, estão o emprego de sanguessugas, as dietas alimentares, os repousos nas águas e o isolamento, os dois últimos seriam formas de diminuir as preocupações do doente.

Parece que Balzac tinha um conhecimento científico, além de observar o comportamento dos seus contemporâneos, ele se atualizava, estudava para escrever. Ele preocupava-se em fazer um relato fidedigno da história da França e das teorias que predominavam no seu tempo. Balzac queria relatar a história dos costumes franceses. Encontramos em Balzac, narrativas de quadros clínicos que correspondem aos diagnósticos encontrados nos manuais de psiquiatria, da sua época. Além disso, Balzac representa, por meio da conferência que se desenrola entre a equipe médica, contratada para analisar o caso de Rafael (*A pele de Onagro*, 1831a), as discordâncias entre os próprios médicos sobre a origem e o tratamento da melancolia/monomania. Essa discussão aponta para a importância que alguns médicos, no século XIX, já atribuíam

aos fatores emocionais nas causas da melancolia. O tratamento que consiste apenas nos cuidados com o corpo é questionado. Se os fatores emocionais associados aos acontecimentos da vida quotidiana estão entre as causas da melancolia, o tratamento deve levar em conta a história de vida do paciente, os eventos que ocupam a sua mente, as relações que ele estabelece na sociedade, etc. Enfim, o tratamento deve ser completo, associando cuidados com o corpo e com a alma. Deve-se compreender a história do doente associada à história da sociedade na qual ele vive.

Freud (1917[1915] /2006a) caracteriza a melancolia como um estado profundamente doloroso, no qual o melancólico retira todo o seu interesse do mundo exterior. Um estado que afeta a sua capacidade de amar. Há na melancolia uma perda inconsciente, uma regressão da libido de volta ao eu, que impossibilita o processo de elaboração do luto.

Baltasar, personagem de *A procura do absoluto* (1834a), só tem olhos para a ciência, para os seus próprios desejos, não se preocupa com a família, perde a noção das consequências dos seus atos. Não percebe o abismo para o qual leva a sua família. Não se dá conta do abatimento, nem da morte da sua mulher.

Os três casos aqui relatados (Luís, Rafael e Baltasar) são classificados pelo narrador como casos de monomania. Os três são homens de inteligência elevada, homens dedicados à ciência, preocupados com a humanidade. Todos eles são homens que se submeteram a intensos trabalhos científicos. Aqui, parece haver uma proximidade de Balzac com a filosofia e com a medicina. Balzac ao narrar a história de três homens de destaque, inteligentes e ocupados com a ciência, porém melancólicos, parece aproximar-se da filosofia de Aristóteles (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964/1989; Prigent, 2005), que acreditava que a melancolia é constitutiva nos homens

de exceção, faz parte da natureza dos gênios. Porém ao abandonar o termo melancolia e classificá-la como monomania, se aproxima da medicina, afirmando ser a monomania uma patologia diferente da melancolia. Desse modo, Balzac nos mostra a presença das duas tradições que se ocupavam da melancolia na sua época: a filosofia e a medicina. Percebemos que em Balzac, o conceito de melancolia também oscila, ora sendo definida como uma tristeza profunda, um abatimento que paralisa o indivíduo, podendo levá-lo à morte. Ora aparece como uma patologia distinta, monomania, na qual o indivíduo é dominado por uma ideia fixa, com a presença de delírios de grandeza. Nos dois casos constatamos os perigos da melancolia, uma patologia com sintomas destrutivos, ambiguidade de sentimentos e uma regressão ao eu que a aproxima da psicose e da morte.

Além disso, ao afirmar que as causas das patologias devem ser buscadas “nas entranhas da alma e não nas entranhas do corpo” ³⁹ (Balzac, 1831a, p. 215), parece que Balzac capta a emergência de um novo paradigma na compreensão das patologias mentais. Aqui, ele parece afastar-se da medicina que prioriza as causas orgânicas, no desencadeamento das patologias. Ao narrar a importância que as perdas têm na história de vida dos seus personagens e, ao associar ao tratamento clínico, o tratamento moral, Balzac amplia a compreensão das patologias, inclusive da melancolia. Balzac captura e nos transmite, por meio da sua narrativa, as transformações da sociedade em que vive em relação à compreensão das patologias e a evolução dos tratamentos a elas associados. Em Balzac o homem é um ser social, em constante transformação.

³⁹ “(...) dans les entrailles de l'âme et non dans les entrailles du corps” (Balzac, 1831b, p. 194).

A melancolia como sintoma social

Segundo Egbuy (2005) *A Comédia Humana* representa uma tentativa de compreensão, um modo de apreensão ou, melhor ainda, uma possibilidade de interpretação de uma sociedade, de uma época e de um mundo.

Narrando os acontecimentos sociais e históricos predominantes no período que vai da Revolução Francesa à Monarquia de Julho, Balzac nos ajuda a compreender como as mudanças sociais, econômicas e culturais desestabilizaram a sociedade, e consequentemente, os seus indivíduos, levando-os a questionarem os seus princípios e os seus valores e, a uma tentativa de elaboração de uma crise social e individual, produzida pelas revoluções que marcaram a sua época.

Ao valorizar o individualismo, o mundo do consumo e das imagens a sociedade estimula os indivíduos a investirem cada vez mais em si mesmos. Como consequência a libido volta-se para o eu, ou seja, os investimentos eróticos do indivíduo são cada vez mais voltados para ele mesmo. Assim os indivíduos cultivam cada vez mais a intimidade, o individualismo, a competitividade, o que traz como consequência o empobrecimento das relações sociais. O eu passa a comportar-se como seu próprio objeto de amor.

As patologias podem ser interpretadas como uma resposta que o indivíduo dá à forma como a sociedade está organizada e aos problemas que ele enfrenta. Assim, a melancolia pode ser compreendida como um sintoma social. Partimos do pressuposto de que numa sociedade com características narcísicas encontraremos também indivíduos com uma estrutura narcísica, o que é uma das condições para o desenvolvimento da melancolia. Nesse contexto, acreditamos que o estilo de vida da sociedade francesa do século XIX colabora para o surgimento das patologias narcísicas.

Se por um lado, a melancolia é vista como um conjunto de sintomas e identificada a uma patologia, pertencendo ao domínio da medicina, da psicologia, da psicanálise e das ciências biológicas, por outro lado, ela tem despertado desde a antiguidade o interesse de outras áreas do saber como a filosofia, a sociologia, a literatura, e as artes.

No que diz respeito à literatura, encontramos no século XIX, um movimento literário denominado Romantismo, no qual os escritores tomam consciência da função social da literatura e representam nos seus textos os acontecimentos sociais e históricos por eles vivenciados. O discurso literário se apropria do discurso médico e filosófico sobre a melancolia e faz uma interpretação dos acontecimentos históricos e sociais da época, como acontecimentos patológicos, que colaboram para o adoecimento humano.

Laforgue (2001b) ao analisar o sentido da melancolia no Romantismo, explica que a melancolia compreende mais uma patologia do que uma temática. É uma expressão poética de uma nostalgia, de um saudosismo influenciado pelos poetas, que falavam de um mundo idealizado, dos deuses, um mundo perfeito. Essa poética inspirada na melancolia se caracteriza pela falta, pela perda, por um defeito do sentido. Como se houvesse uma inadequação entre as palavras e as coisas, entre o texto e a escritura. À época romântica essa falta do sentido tem conhecido a sua ilustração nos motivos, numerosos e variados, da melancolia. O que se traduz por uma textualidade lacunar. A literatura exerce uma missão, uma tentativa de libertação.

Para Gengembre (2008), a nostalgia é uma doença da alma, nascida de uma presença parcial, que nos faz experimentar, com dor e delícia, a iminência e a impossibilidade da restituição completa do universo que emerge do esquecido. Despertado pelo signo memorativo, a consciência se deixa assombrar por um passado,

às vezes, insistente e inacessível. Da nostalgia passamos sem dificuldade à melancolia, que faz agravar essa perturbação da relação com o mundo. Essa melancolia se distingue da melancolia do período clássico, na qual se acreditava que ela era causada pela presença de um excesso de bile negra no organismo. De afecção orgânica, assinalando um desequilíbrio dos humores, a melancolia torna-se uma paixão da alma.

De acordo com Laforgue (2002) o jovem homem romântico é uma criação de 1830. E a sua história consiste numa espécie de decepção, de desencantamento em relação à vida, decorrente das circunstâncias da Monarquia de Julho. Desde o ano de 1831, faltam heróis aos jovens de *A Comédia Humana*. Os jovens possuem desejos, mas seus desejos são confrontados com as exigências sociais. A atração que Napoleão exerce sobre os heróis românticos consiste no fato de que ele representa um homem que se fez por ele mesmo, sozinho, guiado apenas por seu gênio. Nesse sentido, confrontados com um mundo desprovido de referências, de garantias, ou melhor, sem uma representação simbólica da figura paterna, Napoleão torna-se uma imagem idealizada de pai.

Segundo Kerlouégan (2006) no período de 1833 a 1839, o romance torna-se mais verdadeiro, foge dos meandros do imaginário, tornando-se uma ferramenta de elucidação do mundo. Estão nesse contexto os romances de *A Comédia Humana* de Honoré de Balzac, os de Sand e de Musset e as narrativas de Vigny.

Kristeva (1987) explica que as épocas que veem desabar seus ídolos religiosos e políticos, são épocas propícias ao humor negro, melancólico. Em tempos de crise, a melancolia se impõe, produzindo as suas representações e o seu saber. São épocas propícias ao suicídio.

De acordo com Kerlouégan (2006) a melancolia é a patologia mais explorada pelos escritores franceses no Romantismo, por ser uma doença que deteriora mais o corpo do que a mania. Por um lado, o corpo do melancólico é um corpo em que predomina a inércia e o isolamento, é um corpo, antes de tudo, fora do movimento do mundo. Diferente da harmonia e da regularidade do corpo da era clássica, o corpo romântico funciona de uma maneira rítmica, contraditória, o que o torna inapto a participar do mundo. O corpo melancólico torna-se um objeto rejeitado do movimento universal. Funcionando a contratempo ele é um objeto desregulado. Isso, porque ele se encontra no terreno da atividade do conflito entre o desejo e a tomada de consciência da impossibilidade de realização do desejo. O corpo melancólico se dá a ver de maneira tensional.

Por outro lado, o corpo doente pode ainda representar a sua exclusão social e política. O corpo que não consegue se inserir socialmente, o corpo fracassado é um corpo violentado pela história, um corpo que não encontrou possibilidades concretas de realizar as suas ambições. O corpo doente pode ser interpretado como uma maneira de protestar contra um estado sócio político excludente. O corpo somatiza os acontecimentos históricos, encarna a crise da civilização. O corpo não se contenta de ser um simples receptáculo das tensões políticas, ele é também instrumento de uma revolta. A contestação do corpo pode assumir também uma forma escandalosa, como por exemplo, no caso de um excesso de energia erótica.

Roulin (2005) explica que a revolução engendrou uma nova sociedade e um novo indivíduo que devem ser representados pela literatura. O corpo é descrito como o lugar em que a sociedade ou a história agem sobre o indivíduo, lugar da representação de um sentimento histórico, coletivo. O corpo é receptáculo, lugar no qual a sociedade deixa as suas impressões sobre o indivíduo e o aliena.

A violência produzida pelas revoluções que marcaram a história da França e que repercutiu pelo mundo afora, teve como consequência um desencantamento em relação aos princípios que inspiraram esses movimentos revolucionários, despertando nos indivíduos uma melancolia generalizada, que se expressa na degradação das condições sociais de vida da sociedade francesa. Calaça (2010) explica:

Balzac apresenta uma sociedade degradada após o ano de 1789. O coronel Chabert (*Le Colonel Chabert*), o pai Goriot (*Le Père Goriot*) e o abade Birotteau (*Le cure de Tours*) são alguns exemplos de personagens que perderam suas identidades em um mundo que afasta os heróis da época anterior, da Restauração. A tragédia destes personagens se confunde com a representação da degradação das figuras do militar do Império, do patriarca e da igreja católica: figuras dos heróis do passado (p. 151).

O coronel Chabert (*O coronel Chabert*, 1832c), é um personagem que representa, por excelência, a perda de significado dos valores do *Antigo Regime*. Protagonista de um romance que traz de volta a nostalgia de um tempo perdido, de uma época na qual era feliz, tinha um nome, uma identidade. Chabert era rico, amigo de Napoleão e um herói do Império. Ao ser dado como morto na batalha de Eylau, Chabert perde a sua identidade. Todo o romance consiste na busca de identidade de Chabert, que precisa reaver o direito de usar o seu nome e de poder usufruir dos seus bens, que foram herdados por sua esposa, a condessa Chabert. Ao saber da morte do seu marido, a condessa contraiu um segundo casamento com o conde Ferraud, com quem teve filhos, constituiu uma família.

Chabert era reconhecido e valorizado, a sua reaparição e tentativa de reaver os seus direitos de cidadão, vem assombrar uma época, colocando em xeque a identidade

da sua esposa, e expondo a fragilidade e o não funcionamento da justiça humana. Com a aparência de um mendigo, ou talvez, de um louco, o coronel Chabert procura o advogado Derville para dar início ao seu processo jurídico. Chabert um homem íntegro, ao perceber que sua ex-mulher quer empurrá-lo novamente para o túmulo, fica impactado, renuncia a lutar com a ex-condessa Chabert, agora condessa Ferraud, e vai ele próprio se enterrar vivo, num asilo, cheio de desprezo pela sociedade.

Os valores de Chabert são de outro tempo, não tem mais sentido na sociedade da Restauração. A característica intempestiva de Chabert, um homem completamente dominado pela emoção, cheio de virtudes, de sentimentos, impedem-no de dar continuidade ao seu processo. Para continuar existindo, o coronel Chabert torna-se novamente excluído, marginalizado. Chabert não encontra lugar na sociedade, ele não se adapta a ela. Chabert retorna dos mortos como um morto vivo, e vive como um morto na sociedade dos vivos, incomodando a vida das outras pessoas, procurando a sua identidade e questionando a identidade e os valores dos outros. Chabert é um personagem sobrevivente, homem que reaparece como um fantasma, completamente marcado, desfigurado, irreconhecível.

Segundo Ebguy (2010) o coronel Chabert é um personagem que pertence a outro tempo, ou melhor, ele está fora do tempo. Seus valores são os valores do *Antigo Regime*. Ele ressuscita dos mortos e reivindica a sua identidade. É preciso um processo para provar que ele fez parte do exército de Napoleão, pois ele não é reconhecido por seus contemporâneos. Ele representa a decadência da nobreza, seu corpo cheio de cicatrizes, é testemunha da sua fraqueza, ele traz as marcas do seu sofrimento. Chabert parece contestar a história e as transformações da sociedade que ele não aceita.

O pai Goriot (1834-1835a) é um romance que simboliza o fracasso da paternidade, no qual o excesso de amor do pai Goriot torna-se patológico, incontável. Um amor exagerado que impede o pai de colocar limites nos desejos dos filhos (filhas e genros). Goriot não consegue exercer a função paterna, que consiste em estabelecer e fazer cumprir as leis, colocar limites. O pai Goriot é um pai enfraquecido, que perdeu o seu poder, tornou-se marginalizado, excluído da família e da sociedade.

O amor paterno vivenciado pelo pai Goriot (*O pai Goriot*, 1834-1835a) é testemunha do amor alienado de um pai, de origem burguesa, que só teve uma paixão na vida, as filhas. Após casar as duas filhas, Delfina com o banqueiro, o barão de Nucingen, e Anastácia com o conde de Restaud e dividir entre elas toda a sua fortuna, Goriot se muda para a pensão Vauquer, passando a viver modestamente. Goriot amou intensamente as suas filhas, mimou-as, viveu para elas, proporcionando-lhes uma vida confortável na sociedade parisiense. Ao distribuir a fortuna entre as suas duas filhas, Goriot esperava continuar sendo reconhecido e amado por elas, pois havia assimilado os valores que predominavam na sociedade do Antigo Regime. Mas os valores do velho Goriot estão em contraste com os novos valores da sociedade moderna, em que imperam apenas os interesses privados.

Goriot também é saudoso de um passado no qual ele fora feliz, um comerciante de massas, que fez fortuna, que era amado e reconhecido pelas filhas. As filhas de Goriot, após gozarem e dissiparem a fortuna do pai, o renegam. Em dois anos os genros o expulsaram do seu convívio como se expulsa um miserável. A ingratidão e o desprezo de suas filhas tornam Goriot melancólico e solitário.

De acordo com Bara (2000) Goriot se submete à desordem de uma paixão incontável, mortífera por suas filhas. A paixão possui suas próprias leis irracionais,

incompatíveis com a vida social, com a existência humana. Goriot morre na miséria, abandonado pelas filhas. No seu delírio de morte encontramos a presença de sentimentos ambíguos, raiva e desejo de morte em relação às filhas e, ao mesmo tempo, a expressividade de um amor cego, revelando a impotência de um amor sem reciprocidade.

O fim da vida de Goriot representa a ingratidão e o abandono aos quais estão condenados os velhos da nossa sociedade. Goriot morre, miseravelmente, sendo o seu sofrimento e angústia acolhidos apenas por dois jovens estudantes, ingênuos e ainda cheios de ilusão. Assistimos aqui a uma cena na qual predomina a inversão dos valores sociais. Numa sociedade individualista, na qual cada um deve tornar-se responsável por si mesmo, os velhos tornam-se obstáculos, verdadeiros problemas. De acordo com as novas regras sociais, eles também devem se responsabilizar pelos seus destinos, devem encontrar alternativas para sobreviverem. Cabe a cada um cuidar de si mesmo, procurar a própria felicidade. Na sociedade moderna, não há mais espaço para a solidariedade.

As filhas, agora baronesa e condessa, se envergonham do pai, renegam a sua origem, aceitando recebê-lo apenas nos momentos em que se encontram sozinhas. O pai Goriot é marginalizado e excluído da sociedade, na qual tanto lutou para colocar as filhas. Por um lado, nessa sociedade moderna, surgem outros valores, outras formas de vida que privilegiam o bem-estar e o prazer imediato, mas por outro lado, torna os indivíduos cada vez mais autônomos, independentes e também solitários. O amor desmesurado do pai Goriot e as suas ações não condizem com os comportamentos esperados da modernidade, comportamentos conduzidos pelo poder do dinheiro.

Goriot (*O pai Goriot*, 1834-1835a) e Chabert (*O coronel Chabert*, 1832c) são heróis fora de seu tempo. Não são ouvidos por aqueles que o cercam. São figuras

excluídas, desvalorizadas, portanto marginalizadas dentro da sociedade. Apesar de terem contribuído, no passado, com o trabalho, não têm mais valor para os seus contemporâneos, não têm mais poder de consumo.

De acordo com Heathcote (2003), a época dos anos de 1830 é marcada por uma guerra dos sexos, pelo movimento feminista, pela denúncia, pela culpabilização e pelo julgamento da violência praticada pelos homens em relação às mulheres. Esse fracasso da masculinidade e/ou da paternidade é simbolizado pela decapitação do rei, ou melhor, do pai do povo francês. Ao narrar os acontecimentos históricos e sociais da sociedade francesa, Balzac testemunha uma desvirilização individual e social. O homem é ameaçado tanto na sua individualidade como na sua socialidade. A homossexualidade em Balzac é condenada a continuar mascarada, construída de violências ocultas e desejos mal assumidos, ou ainda, tabus.

Para Heathcote (2003), essa desvirilização é representada na ‘Comédia’ de Balzac ora pela presença de numerosos homens efeminados, de uma beleza angelical e de caráter fragilizado, como Eugênio de Rastignac (*O pai Goriot*, 1834-1835a), Luciano de Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843 e *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847), ora pela presença de mulheres autônomas e independentes, como por exemplo, Eugênia Grandet (*Eugênia Grandet*, 1833) e Camilo Maupin/Felicidade des Touches (*Beatriz*, 1839b). Heathcote (2003) afirma ainda que para Balzac é a violência que consagra a masculinidade. Então o homem sente necessidade de compensar essa virilidade defeituosa se associando aos outros homens, organizando grupos para fortalecer a sua identidade, tentando redobrar a sua masculinidade.

O fracasso da masculinidade é representado pela impotência e pela exclusão social. A sociedade com as suas leis, está acima dos homens. Neste sentido, para

viverem em harmonia dentro da sociedade, faz-se necessário adaptar-se às suas regras, o que implica em abrir mão dos desejos pessoais em prol do bem-estar social. Assim, essa frustração na procura de identidade pode produzir sintomas como o fracasso social e a melancolia.

Em Balzac temos ideia da ruptura histórica que fará do século XIX uma nova época. Essa mudança afeta em primeiro lugar as identidades sociais. Balzac narra as transformações sociais ocorridas no século XIX, fala da instabilidade das posições sociais. Se no século XVIII cada indivíduo tinha uma posição definida dentro da sociedade, no século XIX aparece uma nova sociedade unificada, que apaga as distâncias de classes, de profissões e as separações entre os grupos e os espaços sociais. Existe uma patologia da vida social e uma patologia da vida interior em Balzac. O mal-estar identitário está no centro do romance balzaquiano. Os personagens se movimentam na sociedade e suas identidades estão também em mutação, em crise, ou ainda, em transformação.

A queda da nobreza e a ascensão da burguesia perturbaram o modo de vida dos franceses de maneira generalizada. As relações sociais passaram a serem determinadas pelo dinheiro, o que de certa forma permitiu uma maior mobilidade social. Se antes os lugares que os indivíduos ocupavam na sociedade eram predeterminados pelo sangue, ou seja, pela origem do seu nascimento, com as revoluções, esse lugar passa a ser instável, podendo ser modificado, uma vez que ele passa a ser mediado pelo poder do consumo, pelo dinheiro.

Muitos jovens pobres, com a expectativa de uma vida mais confortável, saem da província em direção a capital parisiense. Em Paris eles se deparam com a miséria e se veem solitários na luta pela sobrevivência. N'A *Comédia Humana*, Balzac narra a luta

pela sobrevivência dos estudantes Bianchon e Rastignac na pensão Vauquer (*O pai Goriot*, 1834-1835a), de Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a) e de Luciano Chardon de Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1939-1847).

Diante da falta de uma sociedade protetora e que ofereça oportunidades iguais para todos os seus membros, surgem também novos valores, como a valorização das aparências e do poder de consumo. O homem vale por aquilo que ele aparenta ter e não por aquilo que ele é. Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b), após uma estada em Paris relata, numa carta destinada ao tio, a sua decepção em relação à sua experiência na capital:

Caro tio, deixarei em breve este lugar, onde não consigo viver. Não vejo aqui nenhum homem amar o que eu amo, ocupar-se do que me ocupa, admirar-se do que me admira. Forçado a inclinar-me sobre mim próprio, maltrato-me e sofro. O longo e paciente estudo que fiz desta sociedade fez-me tirar conclusões tristes onde domina a dúvida. Aqui o ponto de partida para tudo é o dinheiro⁴⁰ (Balzac, 1832-1833b, p. 70).

As aparências e as relações que o indivíduo mantém dentro da sociedade, podem colaborar para a sua ascensão ou para o seu fracasso. Estar bem vestido, ter uma carruagem são fatores que facilitam as relações sociais. Rónai (1993b) aponta:

A lama era a característica mais constante dos logradouros públicos de Paris e servia, ao mesmo tempo, de critério distintivo entre as diversas classes da

⁴⁰ “Cher oncle, je vais bientôt quitter ce pays, où je ne saurais vivre. Je n’y vois aucun homme aimer ce que j’aime, s’occuper de ce qui m’occupe, s’étonner de ce qui m’étonne. Forcé de me replier sur moi-même, je me creuse et souffre. La longue et patiente étude que je viens de faire de cette Société donne des conclusions tristes où le doute domine. Ici le point de départ en tout est l’argent...” (Balzac, 1832a, p. 163).

sociedade. Ao olhar para os sapatos de quem entrava num salão, notava-se imediatamente se viera à pé ou de carruagem, isto é, se era rico ou pobre: e eis por que os jovens ambiciosos de Balzac, como, aliás, o próprio escritor, nada desejavam tão ardentemente como uma carruagem (p. 107).

Calaça (2010) ao analisar os processos de subjetivação a partir do “cuidado de si”, no dandismo, explica que o mal-estar na sociedade balzaquiana é decorrente da passagem do *Antigo Regime* para a Restauração. Calaça explica:

Existe então um mal-estar na juventude balzaquiana cujas causas são políticas e sociais. O primeiro mal-estar que aparece na cronologia interna de *La Comédie humaine* é o da juventude nobre rejeitada pela Revolução Francesa. Ela se vê destronada de um futuro, que normalmente lhe pertenceria, e se sente inútil e frustrada (p. 131).

Essa violência social causa crise na sociedade, ameaçando a construção de identidade, especialmente, nos jovens, que nessa fase da vida devem escolher uma profissão para se afirmarem como adultos se responsabilizando por seus atos e pela própria vida. Ao se depararem com as dificuldades sociais, como por exemplo, a escassez de oportunidades de trabalho para a grande maioria desses jovens, muitos deles não conseguem condições suficientes para uma vida digna e fracassam. A esse fracasso social podemos associar o fracasso da masculinidade.

Assim, com a crise social, representada pelas transformações sociais, e a crise da paternidade, representada pela desvalorização da figura paterna, pela falta de heróis que possam ser uma referência para essa juventude abandonada e desprotegida, desprovida de ideais a serem seguidos, muitos jovens adoecem, tornam-se melancólicos.

Segundo Barbéris (1973/1999), a juventude se vê diante de uma sociedade desorganizada, competitiva e individualizada e o maior choque se dá quando ela percebe que a Revolução Francesa não foi a revolução da liberdade universal, mas que ela representa a revolução do dinheiro. A liberdade, a igualdade é dominada pelo dinheiro. A sociedade francesa, beneficiada por uma revolução, tem sido apenas parcialmente melhorada, de uma maneira ilusória.

De acordo com Barbéris (1973/1999), essa juventude abandonada após a Revolução Francesa torna-se melancólica. A juventude sob a Restauração e a Monarquia de Julho ainda carrega na memória a lembrança de um passado mais acolhedor. Numa sociedade que não oferece mais apoio, nem segurança, o jovem está destinado à sua própria sorte, torna-se responsável por si mesmo. Uma das características da subjetividade nesse período do desencantamento é o egoísmo e a crise de identidade. A perda das ilusões dos jovens como Eugênio de Rastignac (*O pai Goriot*, 1834-1835a e *A casa Nucingen*, 1838), Luciano de Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843 e *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1843) e Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a), que saem da província em direção à Paris, buscando melhorias nas suas condições sociais é vivida como um rito de passagem na história de suas vidas. São personagens que representam a crise das identidades.

N'A *Comédia Humana*, Balzac descreve o mal-estar da sociedade francesa, o mal-estar de uma geração desamparada aos dias que seguem as guerras revolucionárias e imperiais. Alguns heróis balzaquianos como Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a), Luciano de Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847) e Eugênio de Rastignac (*O pai Goriot*, 1834-1835a), saem da província com destino à Paris, em busca de amor, fortuna e glória. Mas a

pobreza faz deles, num lugar em que o dinheiro é o rei, exilados. As circunstâncias exteriores colocam em xeque o ímpeto e o entusiasmo destes personagens.

A vida desses jovens na capital parisiense, a princípio, cheia de expectativas, de ilusões, transforma-se numa verdadeira batalha pela sobrevivência. Sem pai, nem proteção, nem qualquer outro tipo de recurso, eles se deparam com as dificuldades inerentes à miséria. Descobrem que o talento por si só não é garantia de sucesso. Para triunfar na alta sociedade é preciso ter “nome”, fortuna, fazer um “bom” casamento. O talento pode até proporcionar alguns momentos de celebridade, mas sozinho, sem prestígio, torna-se insignificante. Ao se depararem com a realidade que mostra a distância entre os seus sonhos e as possibilidades reais para a sua realização, eles perdem as ilusões. A luta pela sobrevivência torna-se sinônimo de sofrimento, de tristeza.

Quando a distância entre o sonho e a realidade torna-se insuportável, esses personagens começam a buscar soluções alternativas, meio mágicas para lidarem com o seu desespero. São soluções momentâneas, que apaziguam temporariamente a angústia, mas que podem tornar-se vícios. Dentre essas alternativas se destacam: a busca do apoio das mulheres da alta sociedade francesa, as mesas de jogos dos cassinos de Paris, o consumo de objetos de luxo como joias, carruagens, roupas, etc.

Em alguns casos a decepção é tão grande que instala uma ruptura definitiva entre o mundo dos sonhos, das fantasias e o mundo real. A decepção desses imigrantes torna-se melancolia. Alguns desses personagens, como Rafael de Valentim (*A pele de Onagro*, 1831a) e Luciano Chardon de Rubembré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847) vão experimentar um desgosto sincero

da vida que é representado pela ideia do suicídio. Rafael se queixa ao amigo Emílio Blondet (*A pele de Onagro*, 1831a):

- Se tua amizade não é suficientemente forte para escutar as minhas lamentações, se não me podes conceder meia hora de tédio, dorme! Mas depois não me venhas pedir contas do meu suicídio que clama, que se ergue, que me chama e que eu saúdo. Para julgar um homem, precisa-se pelo menos conhecer seus pensamentos, seus infortúnios, suas emoções; querer conhecer apenas os fatos materiais é fazer cronologia, a história dos tolos⁴¹ (Balzac, 1831a, p. 91).

Como explicitado por Rafael os personagens balzaquianos, são heróis solitários, são testemunhas do desencantamento romântico. Rafael de Valentin expõe ao amigo Emílio Blondet o seu sofrimento e a sua solidão, ele afirma: “A solidão a que estive condenado, o hábito de recalcar meus sentimentos e de viver intimamente não me terão investido do poder de comprar, de meditar?”⁴² (Balzac, 1831a, p. 91).

Aqui a melancolia é representada como uma desilusão, uma tristeza profunda, um sintoma, uma dificuldade de se adaptar à sociedade e às regras que esta impõe para a sobrevivência. O narrador afirma:

Há no suicídio algo de grandioso e de terrível. (...). Quando jovens talentos confinados numa mansarda se estiolam e perecem por falta de um amigo, de uma mulher consoladora, no meio de um milhão de criaturas, diante de uma multidão cansada de dinheiro e que se aborrece! Sob este aspecto, o suicídio

⁴¹ Si ton amitié n'a pas la force d'écouter mes élégies, si tu ne peux me faire crédit d'une demi-heure d'ennui, dors ! Mais ne me demande plus compte de mon suicide qui gronde, qui se dresse, qui m'appelle et que je salue. Pour juger un homme, au moins faut-il être dans le secret de sa pensée, de ses malheurs, de ses émotions ; ne vouloir connaître de sa vie que les événements matériels, c'est faire de la chronologie, l'histoire des sots ! (Balzac, 1831b, pp.70-71).

⁴² “L'abandon auquel j'étais condamné, l'habitude de refouler mes sentiments et de vivre dans mon cœur ne m'ont-ils pas investi du pouvoir de comparer, de méditer ?” (Balzac, 1831b, p. 71).

assume proporções gigantescas. Entre uma morte voluntária e a esperança cuja voz chama um rapaz a Paris, só Deus sabe o quanto há de fantasias, de poesias abandonadas, de desesperos e gritos sufocados, de tentativas inúteis e de obras abortadas. Cada suicídio é um poema sublime de melancolia⁴³ (Balzac, 1831a, p. 26).

Algumas tristezas têm causas mais sociais do que individuais. São sintomas da civilização. Representam o fracasso de uma sociedade que é cheia de contradições e desigualdades sociais. Que ainda não encontrou um meio eficaz de governar e redistribuir as suas riquezas, que privilegia alguns poucos indivíduos em detrimento da grande maioria. Que apesar de se dizer democrática e igualitária, não oferece proteção aos seus indivíduos.

Barbéis (1973/1999) afirma que Balzac representa na sua '*Comédia*' a história da juventude francesa empobrecida, mas cheia de ilusões, que sai da província e se dirige para a capital francesa. Paris não oferece oportunidades suficientes para acolher todos esses jovens. A ausência de futuro, a necessidade de se vender para sobreviver, a falta de segurança e de recursos sociais são elementos familiares aos jovens d'*A Comédia Humana*. Desencantados e infelizes, muitos jovens franceses terão como destino o suicídio. O suicídio é um fenômeno social moderno no século XIX e será também um dos temas românticos por excelência. O suicídio representa o absurdo moral da vida, a impossibilidade material para a sobrevivência, o homem

⁴³ Il existe je ne sais quoi de grand et d'épouvantable dans le suicide.(...). Combien de jeunes talents confinés dans une mansarde s'étiolent et périssent faute d'un ami, faute d'une femme consolatrice, au sein d'un million d'êtres, en présence d'une foule lassée d'or et qui s'ennuie. A cette pensée, le suicide prend des proportions gigantesques. Entre une mort volontaire et la féconde espérance dont la voix appelait un jeune homme à Paris, Dieu seul sait combien se heurtent de conceptions, de poésies abandonnées, de désespoirs et de cris étouffés, de tentatives inutiles et de chefs-d'œuvre avortés. Chaque suicide est un poème sublime de mélancolie (Balzac, 1831b, p. 9).

individualizado e solitário, não podendo dividir o seu sofrimento com ninguém, sem poder falar do seu desejo de morte.

Balzac, expondo a vida simples e quotidiana dos seus personagens, relatando a suas crises de desespero, dá ao suicídio a sua verdadeira significação de fenómeno social. Dessa forma, a grande maioria da juventude francesa morre assassinada pelo sistema social. N'A *Comédia Humana*, o suicídio tem duas causas: disposições mórbidas naturais, ou intolerância aos sofrimentos, sejam eles físicos ou morais (Barbérís, 1973/1999).

De acordo com Chollet (1977), podemos dizer que o tema das *Ilusões perdidas* está presente em toda A *Comédia Humana*. Esse tema evoca a vida incerta de vários jovens pobres, porém ambiciosos e cheios de ilusões, que saem da província em direção à Paris, em busca de um futuro melhor. São jovens que carregam as ilusões da vida doméstica, da vida religiosa, de agradáveis fantasmas de um mundo idealizado. Em Paris, se deparam com a solidão, com uma sociedade cada vez mais individualizada e competitiva, que valoriza, acima de tudo, as aparências e o dinheiro. Sem proteção e sem amigos, eles perdem os seus sonhos. Trata-se da passagem do mundo poético ao mundo real, uma vez que estes jovens ingênuos e sonhadores se deparam com a dura realidade da vida parisiense.

Ilusões perdidas (1837-1839-1843), romance que conta a história de Luciano Chardon, na verdade, representa a vida da juventude francesa do século XIX. Chollet (1977) explica que Balzac inspira-se na realidade histórica da sua época, uma vez que não utilizou um modelo único para a criação de Luciano Chardon, mas teve acesso a várias histórias de jovens que deixaram a província com destino a Paris, movidos pelos desejos de realizar os seus sonhos.

Os personagens de Balzac sofrem de desencantamento em relação à vida. Eles perdem as ilusões, entram num estado tristeza, de desespero e abatimento profundo. Solitários, sem pai, sem proteção, sem espaço para falar da sua dor, não conseguem elaborá-la. Esse luto não elaborado desencadeia nesses personagens a melancolia. Num mundo individualizado, em que cada um deve ser responsabilizado por seus próprios atos, o fracasso só pode ser compreendido como incompetência. Assim, a sensação de fracasso e a exclusão social são vivenciadas como uma forma de punição em relação à própria incompetência.

Para compreendermos melhor o sentido da perda das ilusões no século XIX, analisaremos fragmentos da história de Luciano Chardon de Rubembré, personagem de *Ilusões perdidas* (1837-1839-1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847).

A perda das ilusões e a melancolia de Luciano de Rubembré

Ilusões perdidas (1837-1839-1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847), narram a história do jovem e ambicioso poeta Luciano Chardon. Em relação ao poeta Luciano, Rónai no prefácio às *Ilusões perdidas* afirma:

Luciano de Rubembré é uma das criações mais completas de Balzac. Na representação dessa personagem, o romancista mostra-se digno sucessor dos clássicos, criadores de grandes tipos, e, ao mesmo tempo, pinta um indivíduo caracteristicamente romântico. Luciano encarna, antes de tudo, o tipo universal do talento provinciano seduzido pelo brilho da capital; mas também é a personagem característica de determinada sociedade e época, um desses moços influenciados pelo exemplo de Napoleão (Rónai, 1994, p. 16).

Luciano é filho de um simples boticário, já falecido. Sua mãe é uma linda mulher de origem nobre. Segundo Balzac como sempre acontece em relação aos filhos do amor, Luciano e sua irmã Eva herdaram a beleza da mãe, o que muitas vezes pode ser fatal quando a miséria os acompanha (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843).

Desde o início do romance a família Chardon reconhece em Luciano um grande talento, depositando nele grandes expectativas de sucesso, de grandeza. Então Luciano cresce alimentado por esses sonhos. A família de Luciano espera que ele seja o seu salvador, ou seja, aquele que com o seu talento e beleza tirará a família da miséria, na qual ela está mergulhada. David Séchard declara a Eva as suas inquietações em relação às ambições de Luciano e ao seu desejo de ascensão:

Você e sua mãe tudo têm feito para colocá-lo acima de sua posição; mas, ao lhe excitar a ambição, não o terão imprudentemente votado a grandes sofrimentos? Como se sustentará na sociedade para onde o levam seus gostos? Eu o conheço! É da natureza dos que amam as colheitas sem trabalho. Os deveres da sociedade lhe devorarão o tempo, e o tempo é o mais precioso capital das pessoas que só têm a inteligência por fortuna. Gosta de brilhar, e a sociedade lhe exasperará os desejos, que nenhuma soma poderá satisfazer; gastará dinheiro sem o ganhar. Enfim, habituaram-no a julgar-se grande; mas, antes de reconhecer qualquer superioridade, o mundo exige êxitos brilhantes. Ora os êxitos literários só se conquistam na solidão e através de um trabalho obstinado⁴⁴ (Balzac, 1837-1839-1843, pp. 106-107).

⁴⁴ Vous et votre mère, vous avez tout fait pour le mettre au-dessus de sa position ; mais en excitant son ambition, ne l'avez-vous pas imprudemment voué à de grandes souffrances ? Comment se soutiendra-t-il dans le monde où le portent ses goûts ? Je le connais ! il est de nature à aimer les récoltes sans le travail. Les devoirs de société lui dévoreront son temps, et le temps est le seul capital des gens qui n'ont que leur intelligence pour fortune ; il aime à briller, le monde irritera ses désirs qu'aucune somme ne pourra satisfaire, il dépensera de l'argent et n'en gagnera pas ; enfin, vous l'avez habitué à se croire grand, mais avant de

Luciano apaixona-se pela Senhora de Bargeton e parte com ela para Paris cheio de ilusões e desejoso de conquistar o poder e a glória. Assim que chega à Paris tem a sua primeira desilusão amorosa ao ser abandonado por sua Luísa. Muito cedo ele percebe a sua falta de valor e reconhecimento na grande Paris e começa a lutar para se sobressair na capital, motivado principalmente, pela sede de vingança, consequência da sua primeira desilusão amorosa. É a Senhora d’Espard que vai dizer a Luciano que ele não conhece as mulheres e que ele não reconheceu o amor de Luísa por ele: “Saiba que o amor é uma grande vaidade que se deve combinar, sobretudo no casamento, com todas as outras vaidades” ⁴⁵ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 358).

O poeta não compreende o amor da Senhora de Bargeton por ele, logo ela que reconheceu o seu talento, exaltou as suas vaidades e lutou para que ele recuperasse o nome nobre da sua mãe, de Rubempré. A marquesa d’Espard continua:

– A minha pobre Luísa – começou ela dirigindo-se a Luciano – tinha tanta afeição pelo senhor! Eu era confidente do belo futuro que ela sonhava para o senhor. Ela teria suportado muitas coisas, mas quanto desprezo o senhor lhe demonstrou devolvendo-lhe as cartas! Perdoamos crueldades – é preciso crer ainda em nós para nos ferir. Mas a indiferença! A indiferença é como a neve dos polos, mata tudo ⁴⁶ (Balzac, 1837-1839-1843, pp. 359-360).

reconnaître une supériorité quelconque, le monde demande d'éclatants succès. Or, les succès littéraires ne se **conquière**nt[Coquille du Furne : conquèrent.] que dans la solitude et par d'obstinés travaux. (Balzac, 1837, p. 85).

⁴⁵ Voyez-vous ? l'amour est une grande vanité qui doit s'accorder, surtout en mariage, avec toutes les autres vanités.(Balzac, 1839a, p.328)

⁴⁶ -- Ma pauvre Louise, dit-elle à Lucien, avait tant d'affection pour vous ! j'étais dans la confidence du bel avenir qu'elle rêvait pour vous : elle aurait supporté bien des choses, mais quel mépris vous lui avez marqué en lui renvoyant ses lettres ! Nous pardonnons les cruautés, il faut encore croire en nous pour nous blesser ; mais l'indifférence !... l'indifférence est comme la glace des pôles, elle étouffe tout (Balzac, 1839a, p. 329).

Luciano conhece Corália, uma bela atriz, se deixando levar pela vida luxuosa e pelos prazeres que ela lhe proporciona. Luciano se comporta como uma criança mimada, disposta a tudo fazer em benefício de seus caprichos. Para ele o que importa é gozar os momentos de prazer e de felicidade que a sua inteligência e beleza lhe proporcionam. A marquesa d'Espard também explicita as preocupações da Senhora de Bargeton em relação às escolhas de Luciano.

A que o leva uma Corália? A se encontrar perdido de dívidas e fatigado de prazeres daqui a alguns anos. Emprega mal o seu amor e arranja mal a sua vida. Eis o que me dizia outro dia, na Ópera, a mulher que o senhor sente prazer em ferir. Deplorando o uso que faz do seu talento e de sua bela juventude, ela não pensava em si, mas no senhor⁴⁷ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 361).

Luciano deseja o poder e a glória, quer triunfar a qualquer preço e no decorrer do romance, ele não tem escrúpulos para alcançar os seus objetivos. O poeta Luciano torna-se jornalista, faz uso de sua pena para alcançar o sucesso imediato. Mas a vida de um jornalista é cheia de perversidades. Luciano torna-se uma celebridade no jornalismo, vive intensamente o presente, não pensa no futuro, não faz planos. Entra no jogo perverso da sociedade parisiense e conquista rapidamente o reconhecimento do seu talento. Luciano passa a fazer parte da alta sociedade, muda os seus trajes e torna-se rapidamente um verdadeiro dândi.

⁴⁷ A quoi vous mène une Coralie ? à vous trouver perdu de dettes et fatigué de plaisirs dans quelques années d'ici. Vous placez mal votre amour, et vous arrangez mal votre vie. Voilà ce que me disait l'autre jour à l'Opéra la femme que vous prenez plaisir à blesser. En déplorant l'abus que vous faites de votre talent et de votre belle jeunesse, elle ne s'occupait pas d'elle, mais de vous (Balzac, 1839a, p. 331).

Apesar do seu sucesso, Luciano ignora as regras implícitas da sociedade parisiense. Ele não se adapta às convenções sociais. Prefere o amor de Corália, uma atriz à margem da sociedade, ao amor da senhora de Bargeton. A marquesa acrescenta: “–Luísa queria obter do rei um decreto que lhe permitisse usar o nome e o título de Rubempré. Queria enterrar o Chardon”⁴⁸ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 360).

Luciano é um homem frágil, porém muito talentoso. Sua vaidade e a sua ambição desmedida são, desde o início, alimentadas por sua mãe e por sua irmã e, posteriormente, pelo seu grande amigo David Séchard. No decorrer d’A *Comédia Humana* as pessoas que se relacionam com Luciano passam a se sacrificar para que ele alcance os seus objetivos. É o que acontece com sua mãe, sua irmã Eva, David Séchard, Corália, Ester, a Condessa de Sérisy e inclusive com Jacques Collin.

De acordo com Chollet (1977), *Ilusões perdidas* (1836, 1839,1843) relata a história de um jovem ambicioso, talentoso e de boa família, repleto de ilusões, que movido pelo desejo de realizar os seus sonhos, sai da província, um lugar familiar, conhecido, para enfrentar Paris, onde poucos indivíduos têm sucesso, enquanto a maioria apenas sobrevive. Mas a aventura desse jovem parisiense é marcada pela luta pela sobrevivência e pelo naufrágio das ilusões provincianas. Balzac narra a história de um homem de talento, um escritor que será explorado, uma vítima da sociedade.

Segundo Chollet (1977), trata-se de um romance do desencantamento. Balzac começa com uma história individual, de Luciano, passando para um romance da juventude da sociedade francesa do início do século XIX. Passagem do romance individual para o romance social. Paris exerce sobre os jovens provincianos a sua

⁴⁸ “– Louise voulait obtenir du roi une ordonnance qui vous permît de porter le nom et le titre de Rubempré. Elle voulait enterrer le Chardon” (Balzac, 1839a, p. 330).

funesta atração. No monólogo de Herrera com Luciano, o padre desvenda os mistérios da grande Paris, que mostra aos jovens provincianos outra fase da vida. Balzac revela os perigos das grandes ilusões, das altas expectativas em relação aos jovens talentos desamparados. Faz críticas ao jornalismo, capaz de corromper e perverter os jovens poetas.

No decorrer desse romance, o jovem poeta é amado e cuidado por aqueles que o cercam. Questionamos quais características existem em Luciano que acabam predispondo esse tipo de comportamento naqueles que o cercam, principalmente, naqueles que o amam. Que tipo de amor é esse, presente nas mulheres que cercam Luciano, que sacrifica tudo pelo outro? Ou seja, o que existe em Luciano, que desperta no outro um amor incondicional e sujeito a tantos sacrifícios? E que tipo de amor Luciano cultiva pelo outro? Será que ele é capaz de amar o outro? Ou será que ele só ama a ele mesmo?

Para que possamos compreender melhor as complexas relações entre essas personagens, e principalmente, o que as move n’*A Comédia Humana*, passaremos a uma análise mais pormenorizada de cada uma delas. Para isso, seguiremos a ordem em que elas aparecem na história de vida de Luciano, começando, portanto, com Corália, que é o primeiro envolvimento amoroso do poeta em Paris.

Em *Ilusões perdidas* (1837-1839-1843) assistimos a morte de Corália uma das mais belas atrizes, amante de Luciano Chardon. Corália é assim descrita pelo narrador: “Essa mulher, uma das mais encantadoras atrizes de Paris (...), era o tipo das mulheres

que exercem à vontade, sua fascinação sobre os homens”⁴⁹ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 271).

Corália que foi vendida pela mãe quando era ainda uma criança, entra para o teatro por desespero. Tinha horror a de Marsay que foi o seu primeiro comprador. Ao ser abandonada por de Marsay, a jovem Corália passou a viver nas galés. Mais tarde encontrou o velho Camusot, um negociante de sedas, a quem ela não amava, mas suportava se deixando amar em troca de proteção. Em função da sua beleza, Corália recusou as mais ricas propostas se apegando a Camusot que verdadeiramente a amava e não a atormentava.

Corália, que viveu momentos de absoluta felicidade junto ao amante, nos momentos nos quais ambos triunfavam, morre de pesar, de desgosto. Ao conhecer Luciano, Corália se apaixona por ele e o enche de mimos, proporcionando-lhe uma vida luxuosa. Com a publicação do seu primeiro artigo, Luciano começa a perceber o poder de sua pena e a se envolver cada vez mais rapidamente com o trabalho de jornalista, do qual espera uma rápida ascensão social. Ao participar das orgias da vida parisiense Luciano cede diante da tentação de alcançar mais rapidamente a celebridade. Ele abandona a lenta carreira literária e escolhe de vez a vida de jornalista, mesmo após conhecer as suas perversidades. Em apenas dois meses os belos artigos de Luciano alcançam a fama. O êxito de Luciano como jornalista e o sucesso de Corália como atriz foram trunfos que viraram a cabeça do frágil poeta e da sua amante. O narrador explica:

⁴⁹ Cette femme, une des plus charmantes et des plus délicieuses actrices de Paris (...), était le type des filles qui exercent à volonté la fascination sur les hommes (Balzac, 1839a, p. 241).

Luciano estava, na realidade, preso às voluptuosidades do verdadeiro amor das cortesãs, que ligam suas gavinhas aos recantos mais ternos da alma, dobrando-se com incrível flexibilidade a todos os desejos, favorecendo os hábitos da moleza de onde tiram sua força. Tinha já sede dos prazeres parisienses; amava a vida fácil, abundante e magnífica que a atriz lhe proporcionava em sua casa⁵⁰ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 308).

Em poucos meses a vida de Luciano havia mudado bruscamente da extrema pobreza para uma vida de opulência. Ele próprio mudara, ficou ainda mais belo e autoconfiante, segundo a Senhora d’Espard ele tinha ares de ser amado e a sua beleza ganhava com isso. O narrador ressalta:

O triunfo inflava as velas de seu barco; tinha às suas ordens os instrumentos necessários aos seus projetos: uma casa mobiliada, uma amante que toda a Paris lhe invejava, carruagem, e, enfim, somas incalculáveis ao dispor de sua pena⁵¹ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 350).

Sem planejar o seu futuro e sem pensar absolutamente nas exigências periódicas da vida parisiense, Luciano gastava o dinheiro à medida que o ganhava. Corália se arruinava para ver o seu querido Luciano brilhar com elegância na alta roda da sociedade parisiense. O narrador aponta:

⁵⁰ Lucien était, en effet, saisi par les voluptés de l'amour vrai des courtisanes qui attachent leurs grappins aux endroits les plus tendres de l'âme en se pliant avec une incroyable souplesse à tous les désirs, en favorisant les molles habitudes d'où elles tirent leur force. Il avait déjà soif des plaisirs parisiens, il aimait la vie facile, abondante et magnifique que lui faisait l'actrice chez elle (Balzac, 1839a, p. 280).

⁵¹ Le succès enflait les voiles de son esquif, il avait à ses ordres les instruments nécessaires à ses projets : une maison montée, une maîtresse que tout Paris lui envoyait, un équipage, enfin des sommes incalculables dans son écritoire (Balzac, 1839a, p. 320).

Luciano teve então maravilhosas bengalas, uma encantadora luneta, botões de diamantes, prendedores para as gravatas, solitários, além de coletes magníficos e em grande número para poder combinar com as cores dos trajes. Depressa foi proclamado dândi⁵² (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843, p. 358).

Luciano começa a fracassar em função das excessivas orgias das quais ele participava. O narrador pontua:

Os gastos da palestra parisiense e o jogo absorviam o pouco de ideias e de forças que seus excessos lhe deixavam. O poeta ia perdendo aos poucos a lucidez de inteligência e a frieza de julgamento necessária para observar em torno de si, para desenvolver esse tato requintado que os aventureiros devem empregar a todo instante⁵³ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 369).

O desabamento desse casal feliz tem início após os sucessivos fracassos de Luciano como escritor e jornalista, o que o faz mergulhar nos jogos e posteriormente na melancolia. Corália, ao lado do amante sempre se mostrou forte e cheia de vida. O casal, acostumado ao luxo e às orgias prazerosas de Paris, não consegue se reerguer mergulhando cada vez mais no mundo das dívidas. Aos poucos a felicidade do casal vai dando lugar às preocupações e ao desespero. Os amantes são vencidos pela miséria e pela tristeza. Sobre a falência do casal o narrador explica:

⁵² Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamants, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy (Balzac, 1839a, p. 327).

⁵³ Les frais de la conversation parisienne et le jeu absorbaient le peu d'idées et de forces que lui laissaient ses excès. Lucien n'eut plus alors cette lucidité d'esprit, cette froideur de tête nécessaires pour observer autour de lui, pour déployer le tact exquis que les parvenus doivent employer à tout instant ; il lui fut impossible de reconnaître les moments où madame de Bargeton revenait à lui, s'éloignait blessée, lui faisait grâce ou le condamnait de nouveau (Balzac, 1839a, p. 339).

Três dias depois da inútil tentativa de Luciano junto a Lousteau, os dois amantes almoçavam tristemente, ao pé do fogo, em seu lindo quarto de dormir. Berenice preparara-lhes alguns ovos ao prato na lareira, porque a cozinheira, o cocheiro e os criados se haviam despedido. Era-lhes impossível dispor da mobília sequestrada. Não havia em casa um único objeto de ouro ou de prata, ou qualquer coisa que possuísse valor intrínseco, tudo estava, aliás, representado por cautelas de penhor que formavam pequeno volume in-octavo muito instrutivo. O jornal prestava inapreciáveis serviços a Luciano e Corália conservando-lhes o alfaiate, a modista e a costureira, temerosos todos de descontentar um jornalista capaz de desacreditar-lhes os estabelecimentos⁵⁴ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 372).

O fracasso de Corália como atriz põe fim às ilusões do casal. Corália adoece ficando impossibilitada de ajudar o seu grande amor, o poeta Luciano, a triunfar na vida. Nos momentos de melancolia de Luciano e absoluta miséria do casal, Corália se desespera e, para tentar salvar mais uma vez o seu poeta, ela promete voltar a ser amante de Camusot, seu antigo protetor. Essa promessa deixa-a profundamente abatida, fraca, o que agrava o seu estado de saúde facilitando-lhe a morte prematura.

Corália more de uma tristeza profunda, entra num estado de abatimento, pois amava Luciano e na expectativa de salvar o seu amante da miséria e de sobreviverem aos seus sucessivos fracassos, se entrega ao velho Camusot. Temos aqui um conflito

⁵⁴ Trois jours après la démarche inutile faite par Lucien chez Lousteau, les deux amants déjeunaient tristement au coin du feu dans la belle chambre à coucher ; Bérénice leur avait cuisiné des œufs sur le plat dans la cheminée, car la cuisinière, le cocher, les gens étaient partis. Il était impossible de disposer du mobilier saisi. Il n'y avait plus dans le ménage aucun objet d'or ou d'argent, ni aucune valeur intrinsèque ; mais tout était d'ailleurs représenté par des reconnaissances du Mont-de-Piété formant un petit volume in-octavo très-instructif. Bérénice avait conservé deux couverts. Le petit journal rendait des services inappréciables à Lucien et à Coralie en maintenant le tailleur, la marchande de modes et la couturière, qui tous tremblaient de mécontenter un journaliste capable de tympa niser leurs établissements ((Balzac, 1839a, p. 342).

que se torna insustentável para Corália, pois após conhecer o verdadeiro amor e viver momentos de intensa felicidade ao lado de Luciano, voltar a ser amante de Camusot torna-se insuportável. Corália perde as suas ilusões amorosas, torna-se triste. Camusot parecia ocupar para ela o lugar de pai, e não de amante, pois ele era confiável e protetor. No entanto, essa é para a atriz a única alternativa possível naquele momento. A moribunda Corália morre prematuramente aos dezenove anos de idade e em plena miséria. Para enterrá-la dignamente Luciano compõe junto ao corpo da pobre atriz dez canções que deveriam ter ideias alegres e ritmo folgazão. A necessidade de comprar uma sepultura e um ataúde para a amante suspende o inenarrável sofrimento do frágil poeta e fazem Luciano trabalhar.

No dia seguinte o corpo da atriz é velado por Luciano, Daniel d'Arthez, Bianchon e pela Srta. des Touches, os verdadeiros amigos do poeta. Além deles, acompanham o corpo ao *Père Lachaise*, Berenice, alguns amigos do teatro, o velho Camusot e o *Cenáculo*, com exceção de Miguel Chrestian, com quem Luciano tinha tido um duelo recente. Após o enterro de Corália, Luciano questiona:

Luciano ficou sozinho até o pôr-do-sol sobre aquela colina de onde seus olhos abarcavam Paris.

– Por quem hei de ser amado? – interroga ele a si mesmo. – Meus verdadeiros amigos me desprezam. Fosse o que fosse o que eu fizesse, tudo em mim parecia nobre e bom àquela que ali está! Não tenho mais que minha irmã, David e minha mãe! Que pensarão eles de mim!⁵⁵ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 422).

⁵⁵ Lucien demeura seul jusqu'au coucher du soleil, sur cette colline d'où ses yeux embrassaient Paris. -- Par qui serais-je aimé ? se demanda-t-il. Mes vrais amis me méprisent. Quoi que j'eusse fait, tout de moi semblait noble et bien à celle qui est là ! Je n'ai plus que ma sœur, David et ma mère ! Que pensent-ils de moi, là-bas ? (Balzac, 1839a, p. 392).

Esta citação é extremamente reveladora da escolha narcísica de Luciano, que ao perder a amante questiona sobre o seu destino. Quem o amará agora? Será ele amado? Esse questionamento de Luciano denuncia a sua preocupação consigo mesmo. Luciano é um personagem narcísico, ele ama a si mesmo. A sua escolha amorosa está voltada para quem se dispõe a amá-lo e a cuidá-lo. Ele não ama o outro, ele ama apenas quem o ama.

A morte da atriz suscita em Luciano um sentimento de abandono, de solidão. Ao enterrar Corália, Luciano enterra também as suas ilusões. Ao enfrentar todos esses sofrimentos, Luciano mostra-se muito frágil e, algumas vezes, dá indícios da presença nele do desejo de suicídio. Esse desejo torna-se mais explícito após a morte de Corália, quando Luciano em estado melancólico se lembra do xale muitas vezes usado por Corália, colocando nesse objeto uma expectativa de solução ou fuga para os seus tormentos. Luciano já arruinado solicita à Berenice o xale que a amante usava.

Parece que a falência desse casal tem origem na perda das suas ilusões. Ambos eram muito ambiciosos, sonhavam com a glória, com o triunfo na grande Paris, no entanto, não tiveram recursos financeiros e muito menos emocionais para sustentarem a condição na qual se encontravam.

Outra questão interessante que podemos observar nessa relação é o lugar ocupado pelo poeta. A escolha mais significativa que ele faz é o trabalho de jornalista, no qual se deixa envolver pelo sucesso rápido, porém momentâneo. Luciano parece comportar-se, em alguns momentos, como uma criança, se deixando levar pela vida, pelos amigos, pela amante. Ele quer triunfar, deseja o poder e a glória, mas não suporta o trabalho árduo e rotineiro, opta pelo caminho mais fácil e rápido. Ele está acostumado a receber as coisas prontas dos outros, da mãe, da irmã, do cunhado e agora de Corália.

Todos o superprotegem, resolvem tudo para ele e por ele. Parece que todos vivem em função dele.

Corália ao perceber a falta de iniciativa do amante, até faz algumas cobranças, solicitando-lhe que retome o trabalho, mas ao perceber uma nuvem de tristeza no olhar do amante, passa a esconder dele as suas inquietações e angústias, chegando até mesmo a repreender a sua criada, Berenice, quando percebe que ela deixara Luciano preocupado ao colocar-lhe a par dos problemas domésticos e financeiros do casal. Luciano parece não se responsabilizar pela vida de casado, pois ele se mostra alheio aos problemas domésticos.

Corália não consegue lidar com os sinais de melancolia apresentados pelo amante. Parece que ela o percebe como uma pessoa fragilizada, necessitada de cuidados. Então ela não acredita que ele possa suportar os sofrimentos, cabendo então a ela a resolução de todos os problemas e inclusive os cuidados com o amado. Nessa relação, Corália parece assumir o lugar da mãe, da irmã e até do cunhado David.

Temos aqui, a história de dois órfãos, dois jovens desprotegidos, porém cheios de ilusão. Dois jovens que não conseguem manter-se na alta sociedade parisiense. Ao se depararem com a miséria, perdem as ilusões. Ambos tornam-se melancólicos. Corália fica paralisada, adoece, perde o desejo de viver, se deixa morrer. Podemos compreender o seu sofrimento e morte como uma forma inconsciente de punir o seu amado, que não consegue protegê-la. Aqui, nos deparamos com o retorno dos sentimentos ambivalentes que fazem parte de qualquer relação afetiva. Luciano ao perder a amada, perde as ilusões e se depara com o desejo de morrer. Ele procura a morte.

Em ambos os casos (Luciano e Corália) nos deparamos com a perda dos ideais, das ilusões. Além disso, esses personagens são extremamente belos e frágeis. Partimos

do pressuposto de que existe em ambos uma constituição narcísica. Parece que o jovem Luciano não consegue crescer, ele permanece na adolescência. Não consegue abrir mão dos prazeres e cuidar de si mesmo, se responsabilizar pelos seus atos. Podemos associar a concepção do desenvolvimento humano de Balzac à teoria freudiana. Em Balzac a maturidade, o desenvolvimento pessoal, acontece em Paris, onde os jovens precisam enfrentar seus problemas, fazer escolhas que se enquadrem dentro das regras sociais, o que na maior parte das vezes, implica na recusa de desejos intensos, prazerosos em prol da luta pela sobrevivência. Freud (1923/1996c) afirma que o inconsciente é regido pelo princípio do prazer ao passo que a consciência é regida pelo princípio da realidade. Luciano parece permanecer dominado pelo princípio do prazer, não consegue fazer planos para o futuro, quer viver intensamente o prazer, não tolera a renúncia ou a espera. Rastignac (*O pai Goriot*, 1834-1835a) é um personagem que cresce n'A *Comédia Humana*, abre mão dos seus prazeres imediatos, luta pela sobrevivência, renuncia a uma parte de seus desejos.

Em *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847) temos como tema central a ascensão e queda do frágil e ambicioso poeta, Luciano Chardon. Nesse romance, encontramos outras narrativas interessantes, que ressaltam os sofrimentos amorosos. Vários personagens merecem ser lembradas em função dos sofrimentos que experimentam por causa do amor. Dentre elas se destacam: Ester Gobseck, Vautrin, a condessa Leontina de Sérisy e o nosso querido e frágil poeta e protagonista desse romance, Luciano Chardon de Rubempré.

Ester van Gobsec é uma heroína romântica, a *Torpedo*, uma prostituta, que ao conhecer Luciano no teatro se apaixona por ele e é redimida por esse amor. O narrador explica: “Apenas com dezoito anos, já essa pequena tinha conhecido a máxima

opulência, a mais baixa miséria, os homens de toda a roda”⁵⁶ (Balzac, 1839-1847, p. 38).

Ao se apaixonar por Luciano, Ester sente vergonha da sua condição e resolve deixar a vida de prostituição, escondendo de Luciano a sua verdadeira história. Ester deseja de viver honestamente, para se sentir digna desse amor e manter Luciano ao seu lado, se muda para um quartinho miserável. Ester passa a trabalhar confeccionando camisas por alguns trocados. Ester deixa a vida de prostituição para ser a amante de Luciano, mas é atormentada por seu passado. Não conseguindo suportar o seu sofrimento, tenta o suicídio. Sem instrução e sem religião, Ester se sente inferior às demais pessoas. Sabemos que sua mãe era judia e teve uma morte trágica, foi assassinada.

O protetor de Luciano, o falso padre espanhol, Carlos Herrera ao tomar conhecimento do envolvimento de Luciano com uma prostituta, procura Ester e a encerra num colégio religioso, prometendo-lhe uma educação cristã como as das moças das famílias mais nobres da França, assegurando-lhe que ela sairá de lá batizada, digna de ser a amante de Luciano. Desse modo, Herrera proporciona a Ester uma excelente educação, fazendo dela uma verdadeira Madalena arrependida de seu obscuro passado. Aos dezoito anos, Ester não sabia ler nem escrever. Após três meses no convento, Ester entra num estado de nostalgia. Apesar da vida pura que passou a levar com comida saudável e abundante, uma vida repartida entre trabalhos moderados e distrações, Ester adoece. O narrador explica:

⁵⁶ A dix-huit ans, cette fille a déjà connu la plus haute opulence, la plus basse misère, les hommes à tous les étages (Balzac, 1843b, p. 349)

O repouso mais fresco, as noites mais tranquilas, vindo substituir fadigas esmagadoras e agitações as mais cruéis, davam-lhe uma febre cujos sintomas escapavam à perspicácia da enfermeira. Finalmente, o bem, a ventura, sucedendo ao mal e ao infortúnio, a segurança à inquietação eram tão funestos a Ester quanto as suas passadas miseráveis o seriam às suas companheiras. Implantada na corrupção, ela aí se desenvolvera. Sua pátria infernal exercia ainda o seu império, a despeito das ordens soberanas de uma vontade absoluta. (...); nela, porém, a todo o momento o corpo contrariava a alma⁵⁷ (Balzac, 1839-1847, p. 62).

Balzac parece deixar claro aqui que os sofrimentos de Ester eram em função do conflito que a pobre moça vivia ao se deparar com a vida religiosa que estava vivendo e com a vida sexual que fazia parte de seu passado. Segundo o narrador, “o corpo contrariava a alma”⁵⁸ (Balzac, p. 62), ou seja, os desejos sexuais teimavam em aparecer. Ester sonhava vivê-los junto a Luciano, por quem estava apaixonada. Como ela não podia falar de seus desejos no convento, estes apareciam no corpo que se atracava em árvores e que apesar da comida saudável e abundante, se mostrava enfraquecido, adoecido, sem vida, melancólico. O narrador continua:

No exterior ela era doce como uma virgem que só se acha presa à terra pela sua forma humana; lá por dentro agitava-se uma imperial Messalina. Só ela sabia o

⁵⁷ Le repos le plus frais, les nuits plus calmes qui remplaçaient des fatigues écrasantes et les agitations les plus cruelles, donnaient une fièvre dont les symptômes échappaient au doigt et à l'œil de l'infirmière. Enfin, le bien, le bonheur succédant au mal et à l'infortune, la sécurité à l'inquiétude, étaient aussi funestes à Esther que ses misères passées l'eussent été à ses jeunes compagnes. Implantée dans la corruption, elle s'y était développée. Sa patrie infernale exerçait encore son empire, malgré les ordres souverains d'une volonté absolue.(...) ; mais chez elle le corps contrariait l'âme à tout moment (Balzac, 1843b, p.373-374).

⁵⁸ le corps contrariait l'âme (Balzac, 1843b, p. 373-374).

segredo daquele combate do demônio com o anjo; (...). Essa nostalgia tinha uma graça comovente numa jovem que preferia morrer a voltar para as regiões impuras. Perdeu as cores, mudou muito, emagreceu⁵⁹ (Balzac, 1839-1847, p. 63).

Só o padre Carlos Herrera conhecia a causa desse definhamento, os desejos eróticos da jovem, a paixão e a falta de Luciano. Os profissionais do convento impotentes em relação ao sofrimento da jovem, que segundo a autoridade médica consultada não apresentava nenhum problema orgânico que pudesse justificar tal adoecimento, chamam o protetor de Ester, o padre Herrera, recomendando-lhe que leve a jovem para um passeio a fim de restituir-lhe a saúde.

Como Ester definhava progressivamente o falso padre Herrera tem com ela uma conversa particular, perguntando-lhe qual a causa da sua melancolia. Como essa causa já era do conhecimento do suposto padre, ele faz um acordo com Ester, prometendo-lhe que assim que ela fizer a primeira comunhão, ela sairá do convento e será a mulher de Luciano. Essa decisão só é tomada por Carlos Herrera porque o seu protegido, Luciano também se mostrava triste e abatido em função do sumiço de Ester. Ao mesmo tempo em que Ester estava melancólica, Luciano também se mostrava depressivo. Ao perceber que Luciano perdia o desejo de viver em função de um amor represado, Herrera resolve juntar os dois amantes. Herrera tira Ester do internato e a encerra num apartamento que será para ela uma prisão. O padre proíbe que Ester tenha uma vida social, exigindo-lhe que seja apenas a amante de Luciano. Herrera ordena a Ester: “O mundo deve ignorar que existes, deve principalmente ignorar que uma tal Ester ama Luciano e é amada por

⁵⁹ Elle était au dehors suave comme une vierge qui ne tient à la terre que par sa forme féminine, au dedans s'agitait une impériale Messaline. Elle seule était dans le secret de ce combat du démon contre l'ange ;(...). Cette nostalgie avait une grâce touchante dans une fille qui aimait mieux périr que de retourner aux pays impurs. Elle pâlit, changea, maigrit (Balzac, 1843b, p. 374).

ele (...). Este apartamento é a sua prisão, minha amiguinha”⁶⁰ (Balzac, 1839-1847, p. 75).

Para completar o seu plano que era fazer de Luciano Chardon um verdadeiro de Rubempré, digno de usar o nobre nome da família da sua mãe, com fortuna, bem casado e muito bem sucedido socialmente, Herrera escolhe para Luciano uma moça, Clotilde Ferreira de Grandlieu, de família nobre, que deveria ser a sua futura esposa, cabendo então a Ester apenas o papel da amante. Herrera inventa para Ester outra identidade, ela será a Sra. van Bogseck, uma judia originária da Holanda, viúva de um negociante, portadora de uma doença de fígado e, para não chamar a atenção da sociedade parisiense, com pouca fortuna.

Ester e Luciano vivem quatro anos de absoluta felicidade, nos quais Luciano podia viver intensamente o seu amor clandestino e ainda assim ter a sua vida social, conquistando as mulheres da nobreza como: a Duquesa de Maufrigneuse, a Condessa de Sérisy e a str. Clotilde Grandlieu.

Ao saber que o Barão de Nucingen está doente de amor por Ester, o falso padre, Carlos Herrera resolve tirar dinheiro do barão, usando para isso a pobre Ester. Então ele a proíbe de ver Luciano e a leva para outra casa onde ela deverá receber o barão, voltando então à sua vida de cortesã. Ao saber que seu destino já estava traçado pelo padre Herrera, Ester fala a Luciano:

O casamento é um elemento necessário ao teu destino, e Deus me defenda de obstar ao desenvolvimento da tua fortuna. Esse casamento é a minha morte. Mas não me enfastiarei; não vou fazer como as grisetes que se matam servindo-se de

⁶⁰ Eh ! bien, le monde, ma petite, (...), le monde doit ignorer que vous vivez ; le monde doit surtout ignorer qu'une mademoiselle Esther aime Lucien, et que Lucien est épris d'elle... Cet appartement sera votre prison, ma petite. (Balzac, 1843b, p. 386).

um fogareiro; já o tentei uma vez e basta. Não. Apenas irei para bem longe, para fora da França. Ásia possui segredos do seu país, e prometeu ensinar-me a morrer tranquilamente⁶¹ (Balzac, 1839-1847, p. 108).

Ao ver aproximar-se a possibilidade do casamento de Luciano com Clotilde e ao ter que se sacrificar tornando-se a amante do barão para conseguir dinheiro para a conclusão dos planos de Luciano e Herrera, Ester entra em desespero, pensa no suicídio. O desgosto instala-se de vez na sua vida. Ester sente ciúmes apesar de também desejar trabalhar, e sacrificar-se para que acima de tudo Luciano possa alcançar os seus desejos. O desgosto de Ester também está relacionado à sua vida de cortesã. O narrador assim descreve os conflitos de Ester:

A pobre rapariga não sentia senão a sua degradação. Amava Luciano e estava se tornando nominalmente a amante do barão de Nucingen: isso para ela era o principal. (...). Mas eis o cancro que lhe roia o coração: vira-se ela durante cinco anos branca como a neve; amava, era feliz, não tinha cometido a menor infidelidade. E esse belo amor puro ia ser maculado⁶² (Balzac, 1839-1847, p. 181).

Temos aqui o conflito de Ester, pois, ela deseja a ascensão e o sucesso do amante, no entanto, ela está excluída da sua vida social. Ester vive na sombra, ela se sacrifica para que Luciano tenha sucesso, mas ela não é eleita para colher as flores e os

⁶¹ Le mariage est un élément nécessaire de ta destinée, et Dieu me garde d'arrêter les développements de ta fortune. Ce mariage est ma mort. Mais je ne t'ennuierai point ; je ne ferai pas comme les grisettes qui se tuent à l'aide d'un réchaud de charbon, j'en ai eu assez d'une fois ; et, deux fois, ça écœure, comme dit Mariette. Non : je m'en irai bien loin, hors de France. Asie a des secrets de son pays, elle m'a promis de m'apprendre à mourir tranquillement (Balzac, 1843b, p. 419).

⁶² La pauvre fille ne sentait que sa dégradation. Elle aimait Lucien, elle devenait la maîtresse en titre du baron de Nucingen : tout était là pour elle. (...); mais voici le cancer qui lui rongait le cœur. Elle s'était vue pendant cinq ans blanche comme un ange ! Elle aimait, elle était heureuse, elle n'avait pas commis la moindre infidélité. Ce bel amour pur allait être sali (Balzac, 1843c, pp. 494-495).

frutos desse sucesso. Ao pensar na possibilidade do casamento do amado, Ester perde as suas ilusões, não vê alternativa além do suicídio. A sua dor é tão profunda que ela opta pela morte. E para torná-la concreta, na sua última cena, ela faz a sua *toilette* de noiva:

Às cinco horas da tarde, Ester fez uma *toilette* de noiva. Pôs seu vestido de renda por cima de uma saia de cetim branco, um cinto branco, calçou sapatos de cetim branco e lançou sobre suas belas espáduas uma echarpe em ponto de Inglaterra. Adornou o cabelo com camélias brancas naturais, imitando um penteado de donzela⁶³ (Balzac, 1839-1847, pp. 265-266).

Esta cena parece deixar claro o seu desejo, primeiro de ser apenas a amante de Luciano, apagando o seu passado de prostituta, depois o seu desejo de ocupar o lugar da outra, da noiva. Lugar que lhe foi interditado pelo seu passado de cortesã, pela sociedade e, principalmente, pelos desejos ambiciosos do seu amado Luciano. Ninguém poderia segundo o padre Herrera suspeitar que Luciano amava e também era amado por uma tal Ester.

Parece que a história de Luciano se repete. Ester, assim como Corália, se sacrifica por Luciano. Ambas morrem de desgosto, tornam-se melancólicas. Impedidas de viverem o seu amor, perdem as ilusões, deixam de investir na própria vida. Corália volta a se relacionar a contra gosto com o velho Camusot para manter a casa, inclusive para poder continuar cuidando de Luciano. Ester, mesmo amando Luciano, retoma o ofício de prostituta, agora de luxo, mantendo relações com o Barão de Nucingen para obter dinheiro para as compras das propriedades necessárias ao casamento de seu poeta com outra mulher, a Srta. Clotilde de Grandlieu. Os outros se sacrificam para que

⁶³ A cinq heures du soir, Esther fit une toilette de mariée. Elle mit sa robe de dentelle sur une jupe de satin blanc, elle eut une ceinture blanche, des souliers de satin blanc, et sur ses belles épaules une écharpe en point d'Angleterre. Elle se coiffa en camélias blancs naturels, en imitant une coiffure de jeune vierge (Balzac, 1843c, p. 582).

Luciano possa viver e realizar os seus sonhos. Nem Corália, nem Ester puderam compartilhar a felicidade junto a Luciano. Parece que elas também amam Luciano mais do que amam a si mesmas. Luciano parece ser muito frágil. Ele não consegue amar o outro, o seu lugar é o de ser amado, de ser cuidado. Ele não percebe os sofrimentos das amantes, ou melhor, os sofrimentos dos outros. Ele vive mergulhado no amor narcísico. Seu olhar, como o de Narciso, está voltado apenas para si mesmo, para o seu sofrimento, para a sua própria imagem. Luciano mostra-se incapaz de uma relação que envolva uma troca, na qual ele tenha que abrir mão de algo em função do outro.

No decorrer dos dois romances: *Ilusões perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs*, Luciano é cuidado, é amado. Ester nessa relação passa a ocupar o lugar que antes estava destinado à Corália, ou ainda, que anteriormente era reservado à mãe.

Teodoro Jacques Collin, que aparece n’*O pai Goriot* (1834-1835a) usando o nome Vautrin é a figura que liga essa obra a *Ilusões perdidas* (1837-1839-1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847), a trilogia balzaquiana. Nas duas últimas obras ele será o falso padre espanhol, Carlos Herrera.

Jacques Collin aparece em *Ilusões perdidas* como um padre que salva Luciano do suicídio. Luciano desesperado se deixa conduzir pelas palavras confortadoras de seu benfeitor. Jacques Collin parece ter por Luciano um amor narcísico, como o amor que os pais experimentam em relação aos seus próprios filhos. Os pais tendem a ver nos filhos a continuidade de si mesmos. Assim, por meio do que eles desejam e proporcionam aos filhos, na verdade, eles realizam os seus próprios desejos e não o desejo dos filhos. A princípio, eles organizam a vida de seus filhos partindo do pressuposto que, de alguma forma, eles sabem o que é melhor para o futuro de seus filhos. Só que essa avaliação é baseada na história dos pais, naquilo que não deu certo e

que segundo o diagnóstico deles teria dado certo caso fossem feitas algumas alterações. Jacques Collin tudo sacrifica para ver a sucessão de Luciano, que ele afirma ser o seu filho adotivo. Assim, ele descreve ao magistrado Camusot o seu amor por Luciano:

– Se o senhor o conhecesse... – continuou ele. – É uma alma tão jovem, tão fraca, uma beleza tão magnífica, uma criança, um poeta... A gente experimenta irresistivelmente a necessidade de sacrificar-se por ele, de satisfazer seus menores desejos. Esse bom Luciano tem tanta graça com a sua meiguice...⁶⁴ (Balzac, 1839-1847, p. 339).

Parece que Jacques Collin escolhe Luciano para ser o seu duplo, ou seja, para viver por ele, de uma forma idealizada, tudo aquilo que ele sonhou ser e ter, mas que em função da sua história não foi possível. O narrador afirma:

Jacques Collin, se é que alguém penetrou bem fundo nesse coração de bronze, renunciava a si próprio havia sete anos. Suas poderosas faculdades, absorvidas em Luciano se desenvolviam; gozava com seus progressos, com seus amores, com sua ambição. Para ele, Luciano era a sua alma visível⁶⁵ (Balzac, 1839-1847, p. 383).

De acordo com o narrador, Jacques Collin realiza os seus desejos da mesma forma que um deus realizava seus sonhos por meio da vida do belo Luciano, cuja vida ele organizava e controlava. O narrador explica:

⁶⁴ -- Si vous le connaissiez ! reprit-il, c'est une âme si jeune, si fraîche, une beauté si magnifique, un enfant, un poète... On éprouve irrésistiblement le besoin de se sacrifier à lui, de satisfaire ses moindres désirs. Ce cher Lucien est si ravissant quand il est câlin... (Balzac, 1847, p. 66).

⁶⁵ Jacques Collin, si l'on a bien pénétré dans ce cœur de bronze, avait renoncé à lui-même, depuis sept ans. Ses puissantes facultés, absorbées en Lucien, ne jouaient que pour Lucien : il jouissait de ses progrès, de ses amours, de son ambition. Pour lui, Lucien était son âme visible (Balzac, 1847, p. 15).

Engana-a-Morte⁶⁶ jantava em casa dos Grandlieu, insinuava-se nos toucados das grandes damas, amava Ester por procuração. Finalmente, via em Luciano um Jacques Collin belo, moço e fidalgo, conquistando um lugar de embaixador⁶⁷ (*Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847, p. 383).

Aqui, podemos pensar que Luciano não tinha desejo, pois Jacques Collin desejava por ele. Jacques Collin experimenta um grande sofrimento ao imaginar o fracasso de Luciano: “supondo a possibilidade de uma catástrofe, o desgraçado sentiu os olhos arrasarem-se de lágrimas, fenômeno que desde a infância não se verificara nele nem uma só vez”⁶⁸ (Balzac, 1839-1847, p. 385).

A prisão e morte de Luciano são insuportáveis para Jacques Collin, que até então se mostrava forte, indiferente, manipulador e destemido. Com a morte de Luciano, Jacques Collin expressa a sua fragilidade, pois perder o poeta é para ele o mesmo que perder um filho, ou talvez, uma parte de si mesmo. “Depois de lançar a Luciano um terno olhar de mãe a quem arrancam o corpo de seu filho, Jacques Collin sucumbiu. Vendo levantar o corpo, soltou um gemido que fez apressar os homens”⁶⁹ (Balzac, 1839-1847, p. 390).

Temos ainda outra hipótese para o amor de Herrera/ Jacques Collin por Luciano. Ainda no romance que precede *Ilusões Perdidas* (1837-1839-1843), n’*O pai Goriot* (1834-1835a), Vautrin escolhe outro jovem, Rastignac, propondo-lhe um pacto, que não

⁶⁶ Engana-a-morte: um dos pseudônimos de Jacques Collin/Carlos Herrera.

⁶⁷ “Trompe-la-Mort dînait chez les Grandlieu, se glissait dans le boudoir des grandes dames, aimait Esther par procuration. Enfin, il voyait en Lucien un Jacques Collin beau, jeune, noble, arrivant au poste d'ambassadeur” (Balzac, 1847, p. 16).

⁶⁸ “et, en supposant la possibilité d'une catastrophe, ce malheureux se sentit les yeux mouillés de larmes, phénomène qui depuis son enfance ne s'était pas produit une seule fois en lui” (Balzac, 1847, p. 17).

⁶⁹ “Après avoir couvé Lucien par un regard de mère à qui l'on arrache le corps, de son fils, Jacques Collin s'affaissa sur lui-même. En regardant prendre le corps de Lucien, il laissa échapper un gémissement qui fit hâter les porteurs” (Balzac, 1847, p. 23).

será aceito. De acordo com Citron (1977), Rastignac não saberia viver o papel que lhe seria atribuído por Jaques Collin, uma vez que ele foi endurecido pela morte de Goriot. Nesse romance de aprendizagem⁷⁰ (*O pai Goriot*, 1834-1835a), Rastignac adquiriu forças para não ser um brinquedo nas mãos de Vautrin.

Mas Luciano é uma presa mais fácil, uma vez que ele parece ser um jovem ‘mais frágil’, com uma beleza efeminada, com tendências homossexuais. As características físicas de Luciano, que se assemelham às figuras femininas, denotam a sua fragilidade, a sua falta de preparo para enfrentar Paris. À pergunta que Luciano faz ao pé do *Père Lachaise*, “Por quem hei de ser amado?”⁷¹ (Balzac, 1837-1839-1843, p. 422), Herrera responderá ao salvá-lo do suicídio:

Gosto de dedicar-me é o meu vício. Vivo pela dedicação, e é por isso que sou padre. (...). Quero amar a minha criatura, afeiçoá-la, amoldá-la para mim, para que a possa amar como um pai ama a seu filho. Serei eu que andarei no seu tálburi, meu rapaz; alegrar-me-ei com teus sucessos junto às mulheres; pensarei: “Aquele belo jovem, sou eu! Esse Marquês de Rubempré fui eu que o criei e introduzi no mundo aristocrático; sua grandeza é obra minha, à minha voz ele cala-se ou fala; consulta-me em tudo”⁷² (Balzac, 1837-1839-1843, p. 568).

⁷⁰ Segundo Lukács (1920/1968) o parâmetro educativo preservado nessa forma de romance e que a distingue do romance da desilusão consiste no fato de que o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma.

⁷¹ “-- Par qui serais-je aimé ?” (Balzac, 1839a, p. 392).

⁷² -- Eh ! bien, je suis seul, je vis seul. Si j'ai l'habit, je n'ai pas le cœur du prêtre. J'aime à me dévouer, j'ai ce vice-là. Je vis par le dévouement, voilà pourquoi je suis prêtre. (...) Je veux aimer ma créature, la façonner, la pétrir à mon usage, afin de l'aimer comme un père aime son enfant. Je roulerai dans ton tilbury, mon garçon, je me réjouirai de tes succès auprès des femmes, je dirai : -- Ce beau jeune homme, c'est moi ! ce marquis de Rubempré, je l'ai créé et mis au monde aristocratique ; sa grandeur est mon œuvre, il se tait ou parle à ma voix, il me consulte en tout (Balzac, 1843a, p. 548)

Luciano aceita o pacto de amor, de dedicação do suposto padre/pai, Herrera/Collin. Herrera se agarra a um jovem que ele protege, mas do qual ele também se servirá. Temos aqui um indício de um amor narcísico, um amor homossexual. Novamente, Luciano aceita ser amado, submetendo-se às condições do seu amante. Com a morte de Luciano, Jacques Collin também perde o seu objeto de amor, perde o seu duplo.

Para Chollet (1977), Luciano é um caso de indecisão sexual, de homossexualidade. Chollet explica que Luciano é criado por duas mulheres, o pai morto parece ser totalmente excluído dessa relação. Na verdade, o nome do pai o envergonha. Luciano acredita ser um grande poeta, o que é confirmado e ressaltado por sua mãe e por sua irmã e, confirmado pela sua primeira amante que o abandona em Paris, pobre e desprotegido.

Parece que o objeto de amor de Luciano é ele mesmo, ou seja, trata-se de um amor narcísico, no qual as relações com o outro ficam em segundo plano. No início do romance Luciano diz amar a família, no entanto, envolve o nome do cunhado em dívidas. Esse narcisismo presente em Luciano pode ser observado com mais clareza na relação que ele estabelece com Ester. Ele parece se envolver com a cortesã uma vez que chega a adoecer ao pensar que ela o abandonou, no entanto, não se importa, ou pelo menos não demonstra nenhum tipo de sofrimento ao ver a sua amada, Ester, no lugar de prostituta de luxo, para que ele pudesse alcançar os seus objetivos, ou seja, conseguir dinheiro para comprar a propriedade que pertencia à família de sua mãe.

Já no caso de Ester, ela se suicida por não conseguir sustentar o seu ciúme, não consegue pensar na possibilidade de ver o seu amado casado, e muito menos na sua posição de cortesã, que para ela se tornara degradante, fazendo-a sentir-se indigna do

seu amor. O seu sofrimento também pode ser compreendido como uma forma de punir o amante, que não a escolhe. Parece que ao tomar essa decisão, os sentimentos de ambiguidade, amor e ódio, já presentes na relação afetiva, veem à tona.

Corália desiste de continuar vivendo, ela se deixa morrer de tristeza. Ester também não suporta os seus sofrimentos, não suporta o seu desgosto, ela se envenena. Leontina, que também amava Luciano, ao se deparar de forma trágica com a perda do seu amor enlouquece. Jacques Collin que era um homem forte e indiferente ao sofrimento do outro regrida, chora como uma criança, enfraquece, deixa vir à tona os seus sentimentos comportando-se como uma mãe que perde um filho, ou uma parte de si mesmo.

E Luciano? O que o leva ao suicídio? Fazendo uma análise da sua história, percebemos que ele também sofre muitas perdas. Ele perde primeiro as suas ilusões amorosas ao ser abandonado pela sua Luisa. Depois perde Corália, Ester, a sua liberdade, a honra, e com ela todas as suas ilusões. Ele perde as possibilidades de realizar os seus sonhos de glória e de grandeza. Perde inclusive um casamento com uma moça nobre e rica. Luciano perde, principalmente, as ilusões, as expectativas em relação à vida que ele idealizava. Diante de tantas perdas a sua vida também parece tornar-se insustentável.

Todos esses sofrimentos e seus destinos parecem estar relacionados a uma ferida narcísica, que se torna insuportável para o sujeito, não deixando alternativas além do adoecimento, da melancolia, da loucura e nos casos mais patológicos, o suicídio. Temos aqui as paixões frustradas, desiludidas, desencantadas como causas de patologias. A perda do objeto de amor, das ilusões como causa de melancolia.

Na maioria dos casos aqui relatados, nos deparamos com personagens que apresentam aspectos patológicos, cujas perdas trouxeram à tona conflitos de ambivalência em relação ao objeto de amor, e regressão da libido de volta ao eu. São personagens que ao se depararem com a perda, não conseguiram elaborar o luto pelo objeto perdido, se identificando com ele. São heróis desencantados nos quais a tristeza, o abatimento profundo, o desespero os tornaram incapazes de suportar a vida.

Capítulo III – A melancolia na psicanálise e na literatura balzaquiana

Neste capítulo analisaremos até que ponto Balzac contribui para a compreensão do psiquismo. Procuramos compreender o que move o homem n'A *Comédia Humana*, o sentido das paixões em Balzac. Iniciamos com fragmentos da história de alguns personagens balzaquianos, classificados pelo autor como melancólicos, ressaltando que a presença do desejo (libido em psicanálise), em conflito com a vida social, pode desencadear uma série de patologias, inclusive a melancolia. Para Balzac a tristeza, o abatimento profundo e o desgosto⁷³, são formas de expressão da melancolia. Como o narcisismo é um mecanismo central na melancolia, questionamos se nos casos dos personagens melancólicos descritos por Balzac existe essa relação entre narcisismo e melancolia preconizada pela psicanálise. Para esclarecermos essa questão, tentaremos compreender como se dá a construção dos personagens n'A *Comédia Humana*. Comparamos a apreensão da melancolia na literatura balzaquiana e na psicanálise. Para finalizar, ressaltamos as contribuições de Balzac para a compreensão dos processos psíquicos sobre o adoecer, especialmente, sobre a melancolia que é o nosso objeto de estudo.

Por um lado, não podemos esquecer, em primeiro lugar, que esses personagens construídos por Balzac são seres de papel, fazem parte da imaginação do escritor, não fazem parte da vida real. Por outro lado, compreendemos que a ficção também condensa fatos da vida real. Desse modo, para responder a essas questões faz-se necessário compreender como o escritor constrói os seus personagens e por que a sua obra nos fascina.

⁷³ Na edição brasileira d'A *Comédia Humana* (Orientada por Paulo Rónai) a palavra francesa *chagrin*, foi traduzida várias vezes por desgosto. Optamos por continuar usando a palavra desgosto, como foi traduzida para o português, pela amplitude do seu sentido, como já explicitado em nota anterior.

O desejo na literatura e na psicanálise

Barbéris (1973/1999) se interroga sobre a natureza das paixões em Balzac. Afirma que *A Comédia Humana*   uma epopeia das paixões, e que as paixões têm uma significac o humana e social. Balzac fala da vontade, seus biógrafos afirmam que ele escreveu um “*Tratado da vontade*”, que também é um tema do qual se ocupam dois de seus personagens: Rafael de Valentin e Luís Lambert. A paixão em Balzac diz respeito a um modo de vida superior, trata-se de uma intensidade criadora, mas que também pode se tornar uma catástrofe. A paixão é infinitamente diversificada pelo ambiente e pelas relações que o homem estabelece na sociedade, mas   idêntica na essência. As relações sociais sejam elas, amorosas, conjugais, sexuais obedecem aos mesmos princípios. Há algo inato em nós que conduz à procura da felicidade. Essa busca a princípio é cheia de ilusões, especialmente, durante a juventude, quando o homem ainda está mergulhado nas fantasias, ainda não se deparou com a realidade da vida, não foi exposto a grandes sofrimentos.

No romance, *Memórias de duas jovens esposas* (1841-1842a), narrado por meio da correspondência entre duas jovens amigas saídas do mesmo convento, Balzac opõe o destino das suas personagens principais, Renata e Luísa. Balzac expõe os desejos de duas mulheres, as suas formas de pensar, as artimanhas que ambas v o tramando no decorrer de suas vidas para alcançarem seus objetivos, bem como os seus fracassos, a forma com que lidam com os mesmos e as suas consequências psíquicas. Elas conversam por meio de cartas, o que também nos sugere que Balzac, já naquela época, intu a sobre o valor terapêutico “de poder falar de si para outro”, do poder da catarse. A escrita parece permitir a essas mulheres expressarem os seus sentimentos, suas angústias, seus conflitos. Balzac (1841-1842a) ressaltou a importância da fala e da escrita por meio do relato de Luísa:

Há quase quinze dias tenho tantas palavras loucas recalcadas, tantas meditações enterradas no coração, tantas observações a comunicar e narrações a fazer, que não podem ser feitas senão a ti, que sem o fraco recurso das confidências escritas em substituição às nossas queridas palestras, eu me afogaria. Como nos é necessária a vida do coração!⁷⁴ (Balzac, 1841-1842a, p. 197).

Além disso, nesse romance, as duas amigas fazem confidências, tecem críticas sobre as suas ações, pensamentos, desejos. Colocam as suas percepções e revelam uma para a outra, outros sentidos ocultos, desconhecidos por elas mesmas. Balzac descreve o estado melancólico de Luísa após a partida da amiga Renata do convento e a necessidade de Luísa de falar desse sentimento com a sua confidente. São palavras de Luísa:

No melancólico abatimento em que me achava nada mais eu podia fazer do que verificar um por um os laços que nos uniam; julguei-os rotos pelo afastamento, senti-me tomada de desgosto pela existência como uma rola sem par, achei doçura em morrer e morria lentamente⁷⁵ (Balzac, 1841-1842a, p. 196).

Nesse romance, Balzac (1841-1842a) trabalhou com as possibilidades de realização da mulher, especialmente com as escolhas e destinos amorosos de suas duas personagens, Renata de Maucombe e Luísa de Chaulieu. O romance nos relata por meio da troca de cartas entre as duas jovens mulheres que se tornam amigas-irmãs, seus dramas após o convívio no convento. Cada uma delas faz uma escolha de vida diferente.

⁷⁴ Depuis bientôt quinze jours, j'ai tant de folles paroles rentrées, tant de méditations enterrées au cœur, tant d'observations à communiquer et de récits à faire qui ne peuvent être faits qu'à toi, que sans le pis-aller des confidences écrites substituées à nos chères causeries, j'étoufferais. Combien la vie du cœur nous est nécessaire ! (Balzac, 1841-1842b, p. 4).

⁷⁵ Dans le morne abattement où j'étais, je ne pouvais que reconnaître un à un les liens qui nous unissent ; je les ai crus rompus par l'éloignement, j'ai été prise de dégoût pour l'existence comme une tourterelle dépareillée, j'ai trouvé de la douceur à mourir, et je mourais tout doucement (Balzac, 1841-1842b, p. 3).

Renata parece corresponder ao destino das mulheres passivas e conservadoras, pois se contenta com um casamento de conveniência, desprovido de amor. Na busca de uma realização pessoal Renata aposta na maternidade como possibilidade de realização. No entanto, a sonhadora Luísa de Chaulieu acredita e luta pela escolha amorosa. As personagens balzaquianas, Renata e Luísa, falam de suas vidas íntimas deixando à mostra tanto seus desejos mais ocultos quanto as suas insatisfações. Renata colhe os frutos do seu casamento e Luísa vivencia intensamente as flores, sem colher os frutos. Balzac nos mostra que ambas querem tudo: as flores e os frutos. Ele parece nos falar da dificuldade das mulheres de realizar todos os seus desejos.

Questionamos, no caso desse romance, se as escolhas de Renata Maucombe e de Luísa de Chaulieu são escolhas narcísicas, isto é, se são, como Freud (1930[1929]/1996m), apontou, escolhas que buscam um objeto de amor que esteja mais voltado para o narcisismo destas mulheres. Se seus casamentos foram realizados na condição de que elas pudessem ser mais amadas do que amar. Se Renata não se casou por amor, com um homem que portava no corpo os sofrimentos e angústias da guerra, parece que conseguiu fazer dele um amante, disposto a realizar todos os seus desejos, de ambição e de poder social. Renata se preocupa com o futuro dos seus filhos, quer que seus descendentes ocupem um lugar de destaque na sociedade. Isso a leva a motivar o marido a alcançar cargos importantes, a ter uma posição social reconhecida, o que consideramos também uma preocupação narcísica uma vez que ver os filhos bem é uma forma de dar continuidade aos próprios sonhos. No caso da Senhora de Chaulieu, parece que a sua questão narcísica torna-se mais evidente uma vez que, desde a sua juventude, declarava não suportar o envelhecimento, desejando inclusive uma morte antes dos trinta anos. Luísa escreve à Renata:

Se ignoro as alegrias da maternidade, tu más dirás e por ti serei mãe; mas, a meu ver, nada há comparável às voluptuosidades do amor. Vais achar-me bem estranha, mas já faz umas dez vezes em dez meses que me surpreendo a desejar morrer aos trinta anos, em todo o esplendor da vida, por entre as rosas do amor, no seio das volúpias, de me ir farta, sem decepções, tendo vivido neste sol, em pleno éter, e até mesmo morta um pouco pelo amor, nada tendo perdido da minha coroa, nem sequer uma folha, e conservando todas as minhas ilusões⁷⁶ (Balzac, 1841-1842a, p. 301).

Além disso, o seu primeiro casamento só se realiza após ela submeter o seu pretendente a todos os seus caprichos, provando para si mesma que ele era o seu “escravo”. No seu primeiro casamento Luísa já se mostra extremamente ciumenta a ponto de dizer ao marido que seria incapaz de dividir o seu amor com uma criança, mesmo que esta criança fosse seu filho. Luísa deixa muito clara a sua necessidade de ser amada. Para entregar-se numa relação amorosa, submete aquele que diz amá-la às mais duras provas a fim de certificar-se da sinceridade e grandeza do seu amor por ela. Aquele que se torna o seu marido é antes o seu servo, o seu escravo, alguém que se dispõe a realizar todos os seus desejos. Luísa deseja ser amada com exclusividade, ser suficiente para o outro, a ponto desse outro abdicar da sua própria vida, de seus desejos, para viver em função desse amor e para esse amor. Ao visitar a amiga Renata, Luísa não suporta ver a felicidade que a maternidade proporcionava à condessa L’Estorade e muito menos a admiração que Renata causava ao seu marido. Ela não consegue ficar por muito tempo na casa de Renata.

⁷⁶ Si j'ignore les joies de la maternité, tu me les diras, et je serai mère par toi ; mais il n'y a, selon moi, rien de comparable aux voluptés de l'amour. Tu vas me trouver bien bizarre ; mais voici dix fois en dix mois que je me surprends à désirer de mourir à trente ans, dans toute la splendeur de la vie, dans les roses de l'amour, au sein des voluptés, de m'en aller rassasiée, sans mécompte, ayant vécu dans ce soleil, en plein dans l'éther, et même un peu tuée par l'amour, n'ayant rien perdu de ma couronne, pas même une feuille, et gardant toutes mes illusions (Balzac, 1841-1842, p. 114).

O primeiro marido de Luísa, Felipe, morre. Parece que o único desejo de Felipe era fazer Luísa feliz. Como dizia Renata, Felipe foi um homem “anulado”, que se deixou dominar. Que não teve outro desejo senão o de servir Luísa, de ser seu escravo. Luísa o queria só para si. O ciúme de Luísa parece tê-lo reduzido ao lugar de esposo e servo. Felipe apagou-se.

Luísa casa-se novamente aos 27 anos com o poeta Maria Gastão que na época tem apenas 23 anos. Essa diferença de idade será mais uma fonte de insegurança para Luísa que confessará à amiga Renata: “Entre mulher e homem, é enorme essa diferença de idade. Outra fonte de desgraça!” ⁷⁷ (Balzac, 1841-1842a, p. 339).

Luísa decide viver seu segundo casamento isolado da sociedade. Para isso, contrata um arquiteto e constrói nos arredores de Paris um palacete decorado minuciosamente para viver com Maria Gastão. Luísa declara à Renata: “Enfim, amo mais do que sou amada; tenho os mais ridículos temores, temo ser abandonada, tremo de ficar velha e feia, quando Gastão estiver sempre jovem e belo, tremo de não lhe agradar bastante” ⁷⁸ (Balzac, 1841-1842a, p. 341).

O seu segundo casamento parece não suportar qualquer suspeita de infidelidade. Suas suspeitas a lançam no abismo da morte. Luísa passa a duvidar dos sentimentos de seu marido, sofre apenas ao imaginar que ele tenha interesses e necessidades que se encontram fora do seu palacete. Luísa é invadida pelo ciúme. Suas fantasias de ciúmes são vividas como fatos reais. Luísa sofre intensamente por acreditar-se traída por Maria Gastão o que a leva a provocar a sua própria morte.

⁷⁷ D'une femme à un homme, cette différence d'âge est énorme. Autre source de malheurs ! (Balzac, 1841-1842b, p. 155).

⁷⁸ Enfin, j'aime plus que je ne suis aimée ; j'ai peur de toute chose, j'ai les frayeurs les plus ridicules, j'ai peur d'être quittée, je tremble d'être vieille et laide quand Gaston sera toujours jeune et beau, je tremble de ne pas lui plaire assez ! (Balzac, 1841-1842b, p. 157).

Balzac (1841-1842a) parecia acreditar, assim como Freud (1930[1929] /1996m), que o amor não nos oferece a felicidade plena, porque nunca nos sentimos tão inseguros como quando amamos. Os apaixonados sofrem com a possibilidade da perda de seu objeto de amor ou com o temor de não mais ser amado. É o que acontece com Luísa, ela sofre e se angustia pelo temor de não ser mais interessante para o seu amado, do medo de que ele ache-a feia, etc. Parece que Luísa faz uma escolha amorosa narcísica, pois ela necessita na relação amorosa ser mais amada do que amar. Ela torna-se extremamente dependente do outro, de forma que não suporta viver sem o amor do marido. Os dois casamentos de Luísa parecem ser marcados pelo narcisismo, pois em ambos ela deveria ser o centro das atenções. No primeiro casamento ela desejou um escravo, alguém que não tivesse nenhum outro desejo além do desejo de amá-la e servi-la. Já no segundo casamento ela retira o marido do convívio social, não suporta a ideia de dividi-lo com mais ninguém, ela parece necessitar de uma exclusividade absoluta. Luísa parece ser uma personagem extremamente frágil, insegura.

Já no caso de Renata o que desperta o nosso interesse é que a sua escolha, a maternidade, que lhe traz os mais ambíguos sentimentos, não a priva de sofrimentos. Renata em vários momentos expressa, por meio de cartas à amiga Luísa, o seu desespero e a falta de sentido de sua própria vida quando vê ameaçada a vida dos seus pequenos tesouros, os seus filhos. Sobre seus sentimentos em relação à febre do seu primogênito Armando Luís, Renata escreverá à amiga: “Ele, tão meigo e carinhoso, estava rabugento; gritava por qualquer coisa, queria brincar e quebrava os brinquedos. É bem possível que todas as doenças, nas crianças, sejam precedidas por modificações do

gênio”⁷⁹ (Balzac, 1841-1842a, p. 321). As doenças do filho quase a enlouquecem. Ao ver o filho com convulsões Renata questiona:

Busco então as causas dessa horrível doença das crianças, lembrando-me que estou grávida. Será a saída dos dentes? Será um trabalho particular que se realiza no cérebro? Terão as crianças, que sofrem de convulsões, alguma imperfeição no sistema nervoso? Todas essas ideias me preocupam tanto quanto ao presente como quanto ao futuro. Nosso médico rural opina por uma excitação nervosa causada pelos dentes⁸⁰ (Balzac, 1841-1842a, p. 323).

Como não nos emocionarmos com os sofrimentos de Renata com as questões relacionadas à maternidade se elas, apesar de toda a evolução tecnológica e científica da medicina e áreas afins, ainda nos são tão familiares? Não é por acaso, que no final das “memórias”, ao perder sua melhor amiga, Luísa, a condessa L’Estorade pede imediatamente ao marido para ver os filhos. Renata escreve: “Tenho o coração despedaçado. Acabo de vê-la no seu sudário, onde está pálida com tonalidades violeta. Oh! Quero ver os meus filhos! Os meus filhos! Traze-me os meus filhos a meu encontro”⁸¹ (Balzac, 1841-1842a, p. 375). Parece que aqui Renata se desespera ao pensar na possibilidade de, por qualquer motivo, perder os seus filhos.

Segundo Barbéris, Balzac escreve esse romance (1841-1842a) para ilustrar sua tese do papel da família para a manutenção da ordem social. Mas parece que Balzac nos

⁷⁹ Lui, si doux et si caressant, il était grimaud ; il criait à propos de tout, il voulait jouer et brisait ses joujoux. Peut-être toutes les maladies s'annoncent-elles chez les enfants par des changements d'humeur Balzac, 1841-1841b, p. 136).

⁸⁰ Je cherche alors les causes de cette horrible maladie des enfants, en songeant que je suis grosse. Est-ce la pousse des dents ? est-ce un travail particulier qui se fait dans le cerveau ? Les enfants qui subissent des convulsions ont-ils une imperfection dans le système nerveux ? Toutes ces idées m'inquiètent autant pour le présent que pour l'avenir. Notre médecin de campagne tient pour une excitation nerveuse causée par les dents (Balzac, 1841-1842b, p 138-139).

⁸¹ J'ai le cœur brisé. Je viens d'aller la voir dans son linceul, elle y est devenue pâle avec des teintes violettes. Oh ! je veux voir mes enfants ! mes enfants ! Amène mes enfants au-devant de moi ! (Balzac, 1841-1842b, p. 194).

diz mais do que realmente queria dizer. Ele nos expõe aos perigos das paixões, as paixões podem destruir a vida. Enquanto Luísa é impaciente, quer viver, reinar, gozar os prazeres da vida parisiense, Renata se contenta com uma vida mais modesta, aceita o casamento com o seu vizinho l'Estorade. Renata será mãe, esposa, será feliz, deixando a Luísa o turbilhão das paixões. Por algum tempo, Luísa é feliz, encontra o herói dos seus sonhos. Luísa é tomada por uma paixão violenta, paixão que é desejo de frenesi, utilização do outro, mas paixão que a faz viver. Ela se casa com Felipe após expô-lo a algumas provas, acrobacias e encontros secretos. Luísa brinca com a paixão. Ela não quer que o seu casamento seja como os outros, quer fugir da rotina, quer fazer do casamento um eterno romance. E o pobre Macumer se submete a esse jogo. Por outro lado, Renata renuncia a intensidade da paixão, transforma lentamente, o seu casamento em construção. Renata constrói uma família, prepara o futuro dos filhos.

Balzac opõe a esterilidade de Luísa, que joga com a paixão ao amor construtivo de Renata. A construção de uma família demanda investimentos, significa abrir mão dos próprios desejos, abrir mão de si mesmo, doar-se ao outro. Outro exemplo dos perigos relacionados às paixões é o caso de Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a). A cada desejo satisfeito Rafael vê a sua pele de onagro reduzir, encurtar, assim como os seus dias. Realizar os desejos é aproximar-se da morte.

A forma bruta, elementar da paixão ou do desejo é a sua manifestação sexual. Balzac questiona na sua '*Comédia*' o que fazer com o desejo, com as paixões num mundo que recusa ao indivíduo essas possibilidades de realização. Quem se entrega sem reservas nas relações com o outro, corre o risco de torna-se apenas um objeto do outro. O abandono de si mesmo aos impulsos naturais e espontâneos do ser conduz à ruína, ao fracasso, ao declínio e à degradação. Para assegurar um mínimo de felicidade para si

mesmo e para aqueles que amamos é preciso saber controlar os prazeres, as paixões, os desejos (Barbéis, 1973/1999).

Segundo Ebguay (2010), o que move os personagens de Balzac é a paixão, que pode ser representada de diversas maneiras como, por exemplo, a paixão pelo sexo oposto, a paixão de pai para filho, a paixão pelo conhecimento, a paixão pelo dinheiro, a paixão pelo poder, etc. Essa paixão pode dominar completamente o indivíduo, causando a sua ruína ou até mesmo a sua destruição. A paixão do pai Goriot (*O pai Goriot*, 1834-1835a), por suas filhas, leva-o a abrir mão da sua fortuna para colocá-las na alta sociedade, morrendo desprezado por elas. A paixão pelo conhecimento, que causa a monomania dos personagens: Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) e Baltasar Claës (*A procura do absoluto*, 1834a). A paixão pelo ouro de Gobseck (*Gobseck*, 1830c), etc. As paixões desses heróis parecem ser dominadas por uma força estranha, incontrolável e alheia à vontade manifesta do indivíduo. O que faz com que o indivíduo seja completamente dominado por essa paixão.

Os heróis balzaquianos são personagens em luta na sociedade, são portadores de valores que se opõem aos valores sociais. Segundo Davin e Balzac (1835/1976), Balzac coloca as paixões, os interesses e os cálculos em luta contra as instituições, as leis e os costumes da sociedade. Há n'A *Comédia Humana* um conflito do desejo individual com as regras sociais (Ebguay, 2010).

Os heróis de Balzac são seres de desejo, representam um conflito, no qual o herói recusa os limites que a sociedade impõe às suas satisfações. Parece que Balzac aponta, antes de Freud, a importância da realização do desejo para a satisfação pessoal. Um desejo não satisfeito pode tornar-se um sintoma, sinal de fracasso social. Dessa forma, podemos inferir que uma das causas da melancolia é a não realização dos

desejos, o que pode ter como consequência a perda das ilusões. Já vimos, no capítulo anterior, que além da perda do objeto de amor ou de um ideal, algumas condições são necessárias para o desencadeamento da melancolia, sendo algumas constitucionais, como uma fixação narcísica e uma impossibilidade de realização do luto.

No *Prefácio de Balzac à Comédia Humana*, Balzac (1842a) expõe o que vem a ser o conjunto da sua obra. Ele se interroga sobre a diferença do homem com os outros animais. Fala da importância da inteligência, explica que esta é a responsável pela complexidade do humano. No entanto, ele destaca a importância dos instintos e das paixões como impulsos que movem os homens e os fazem ultrapassarem as regras sociais. Para Balzac as paixões devem ser controladas, ou melhor, inibidas pela religião e pelo governo, para possibilitar a vida em sociedade. Balzac afirma:

O homem não é bom nem mau; nasce com instintos e aptidões; a sociedade, longe de depravá-lo, como afirmou Rousseau, o aperfeiçoa, torna-o melhor; mas o interesse também desenvolve suas más tendências. O Cristianismo, e, sobretudo o catolicismo, sendo, como eu o disse no *Médico Rural*, um sistema completo de repressão das tendências depravadas do homem, é o maior elemento da ordem social⁸² (Balzac, 1842b, p. 671).

Balzac continua:

O Cristianismo criou os povos modernos, ele os conservará. Daí sem dúvida, a necessidade do princípio monárquico. O catolicismo e a monarquia são dois

⁸² L'homme n'est ni bon ni méchant, il naît avec des instincts et des aptitudes ; la Société, loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur ; mais l'intérêt développe aussi ses penchants mauvais. Le christianisme, et surtout le catholicisme, étant, comme je l'ai dit dans le Médecin de Campagne, un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, est le plus grand élément d'Ordre Social. (Balzac, 1842a, p. 12).

princípios gêmeos (...). Escrevo à luz de duas verdades eternas: a religião e a monarquia⁸³ (Balzac, 1842b, p. 672).

Balzac parece acreditar que para viver em sociedade é necessário que o homem abra mão da realização de alguns dos seus desejos pessoais. Que a religião e o governo colaboram para reprimir os desejos, ou pelo menos para regar o que ele acredita serem alguns desejos, tendências ‘depravadas’ do homem, tornando possível a vida em sociedade. Comparando os costumes dos animais com os dos homens Balzac (1842a) afirma que os costumes dos animais são interessantes, mas são semelhantes em todos os tempos, não sofrem alterações. Já em relação aos homens ele pontua: “o modo de ser, o vestuário, as palavras, as residências de um príncipe, de um banqueiro, de um artista, de um burguês, de um padre ou de um indigente, são inteiramente diversas e variam conforme as civilizações”⁸⁴ (Balzac, 1842b, p. 668).

Balzac constrói uma realidade social por meio da ficção. Com o desejo de tudo saber, de tudo explicar, narrando a história da França por meio de romances e novelas, Balzac questiona o que é homem e qual o papel da sociedade na sua formação. Ele explica que o homem possui desejos, dentre os quais se destacam os desejos sexuais e o desejo de poder, de dominação. Afirma que o homem difere dos outros animais e que para viver em harmonia na sociedade são necessárias algumas regras para regular os seus desejos e amenizar as desigualdades sociais. Desse modo, o governo e a religião são fundamentais para manter a ordem social. Funcionam como meios de repressão, ora

⁸³ Le Christianisme a créé les peuples modernes, il les conservera. De là sans doute la nécessité du principe monarchique. Le Catholicisme et la Royauté sont deux principes jumeaux. (...). J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie (Balzac, 1842a, p. 13).

⁸⁴ les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps ; tandis que les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures d'un prince, d'un banquier, d'un artiste, d'un bourgeois, d'un prêtre et d'un pauvre sont entièrement dissemblables et changent au gré des civilisations. (Balzac, 1842a, p. 9).

para impedir que os mais fracos sejam completamente dominados pelos mais fortes, ora para estimular o conformismo em relação às desigualdades sociais, como é o caso da religião. Em Balzac, a forma como a sociedade está organizada, as relações que os indivíduos estabelecem com os outros, o lugar que ele ocupa dentro da sociedade, interfere na sua subjetividade.

Courtois (2003) explica que para Balzac a sociedade se assemelha à natureza, no entanto, a organização da sociedade é mais complexa do que a da natureza. Existem dois fatores que diferenciam os homens dos animais, a diferença dos sexos e a inteligência. As variações sociais são em decorrência do transbordamento dos traços de animalidade no homem, mas também da representação pelo homem de suas leis e costumes.

Para Grange (2008) podemos dizer que não há nada de natural em nós, a sociedade forma nossos corpos, nossos gostos, nossas escolhas, nossos hábitos, nossos pensamentos. O corpo é aparência, lugar de representação. A vida, a morte e a sensualidade estão precisamente circunscritas. A sexualidade n' *A Comédia Humana* não é uma força isolada, é uma força indefinida e ligada a outras formas de posse, como o poder e o dinheiro.

Segundo Frappier-Mazur e Roulin (2001) Balzac tem mostrado que o homem é uma máquina a desejar. A análise balzaquiana coloca seu olhar menos sobre um objeto congelado do que sobre uma mecânica, na qual se trata de desvendar as forças motoras e as leis que regem as tragédias. Em Balzac temos a ideia da erótica como dinâmica geral do desejo, ou dos desejos. A autora compreende a sexualidade no sentido amplo, freudiano, como a razão da multiplicidade do agir humano. O desejo é definido como uma vontade, manifestação da vida no que ela tem de mais intenso, como forma de

autodestruição. Sua potência genérica se situa no coração do ato de escritura, o desejo de engendrar, criar um mundo. Passando do gesto criador aos destinos dos personagens ficcionais, a erótica encontra a sua primeira manifestação na sexualidade, força motora original e fonte de desordem.

Ao descrever as relações que os seus personagens desenvolvem n'A *Comédia Humana*, Balzac representa o homem como um ser desejante. O homem possui desejos de se destacar na sociedade, de construir uma imagem social, de construir uma família, de construir um império, etc. Na sua 'Comédia', Balzac faz uma análise histórica e social dos representantes do desejo, dos jogos de poder e de sedução. No universo social d'A *Comédia Humana* os desejos dos personagens são atravessados, moldados e confrontados pelas exigências e pela dinâmica da vida em sociedade.

Em Balzac, a tristeza profunda, o pesar, o desgosto é compreendido como formas de expressar um grande sofrimento, uma decepção, uma mágoa, a perda ou a possibilidade da perda do objeto de amor, ou de um ideal. Balzac associa a infelicidade, a tristeza profunda, o desgosto à não realização do desejo. Desse modo, o que causa a infelicidade é a vivência pelo personagem de um conflito, que ele não consegue nomear e do qual ele não consegue se desembaraçar. Nesse caso, o indivíduo torna-se fragilizado, perde a graça e o gosto pela vida. Fica imobilizado, sem ação, deixando de cuidar de si.

No decorrer d'A *Comédia Humana*, vários personagens terão um fim trágico, associado à tristeza profunda, ao desgosto. Podemos citar a história de uma das personagens mais virtuosas d'A *Comédia Humana*: a condessa Henriqueta de Mortsauf (*O lírio do vale*, 1835b). Henriqueta é uma mulher casada, fiel aos princípios religiosos do cristianismo. Infeliz no casamento, Henriqueta conhece as dores da maternidade sem

usufruir dos seus prazeres, pois seus dois filhos são frágeis, o que lhe exige uma dedicação constante. Apesar de não se sentir feliz no casamento, Henriqueta é uma mulher dinâmica, cheia de vida. Mesmo estando ao lado de um marido doente, ela consegue administrar os bens da família, fazendo-os prosperar. Ao se deparar com o verdadeiro amor, ela o reprime. Esse desejo incontrolável acaba arruinando a vida de Henriqueta, que segundo o diagnóstico dos médicos morre de desgosto. Parece que a impossibilidade de Henriqueta realizar seus desejos amorosos leva-a uma tristeza profunda. Desiludida em relação à vida, a condessa começa a recusar qualquer tipo de alimento, perde o prazer de viver. De acordo com o Dr. Origet a condessa está morrendo de uma morte horrível, está morrendo de inanição. A Senhora de Mortsauf morre de desgosto, de algum pesar desconhecido. Essas são as palavras do Dr. Origet:

O que ela tem é o resultado incurável dum desgosto, como um ferimento mortal é a consequência de uma punhalada. Essa afecção é produzida pela inércia de um órgão cuja função é tão necessária à vida como a do coração. O desgosto fez às vezes do punhal. Não se iluda! A Sra. de Mortsauf está morrendo por um pesar desconhecido⁸⁵ (Balzac, 1835b, p. 422).

Henriqueta “está morrendo por um pesar desconhecido”⁸⁶ (Balzac, 1835b, p. 422). Aqui, o narrador parece deixar claro que ninguém sabe o que realmente está acontecendo com Henriqueta. O Dr. Origet explica que a Sra. de Mortsauf morre de inanição, que o seu estômago, rejeita todo tipo de alimento, como se estivesse fechado.

⁸⁵ c'est l'incurable résultat d'un chagrin, comme une blessure mortelle est la conséquence d'un coup de poignard. Cette affection est produite par l'inertie d'un organe dont le jeu est aussi nécessaire à la vie que celui du cœur. Le chagrin a fait l'office du poignard. Ne vous y trompez pas ! Madame de Mortsauf meurt de quelque peine inconnue (Balzac, 1835a, p. 456).

⁸⁶ Madame de Mortsauf meurt de quelque peine inconnue (Balzac, 1835a, p. 456).

Henriqueta recusa alimentar-se, o que parece ser um sintoma, de um conflito ou pesar desconhecido. Por que Henriqueta não consegue ou se recusa a alimentar-se? O que será que fez com que Henriqueta perdesse o gosto, ou o prazer, pela vida? Os médicos afirmam que ela está morrendo de desgosto, de um pesar desconhecido. Por meio do narrador, o personagem Félix de Vandenesse, Balzac deixa clara a sua compreensão da importância que o desgosto, o pesar, a tristeza profunda apesar de receber outras denominações como gastrite, pericardite, etc.; adquire na vida das pessoas e a cumplicidade da sociedade, ao encontrar explicações que acabam de alguma forma colaborando para ocultar o verdadeiro mal. Félix afirma:

A sociedade e a ciência são cúmplices desses crimes para os quais não há tribunais. Parece que ninguém morre de desgosto, nem de desespero, nem de amor, nem de misérias escondidas, nem de esperanças cultivadas sem produzir frutos, incessantemente transplantadas e desarraigadas. A nomenclatura nova possui nomes engenhosos para explicar tudo: a gastrite, a pericardite, as mil doenças de senhoras cujos nomes se pronunciam ao ouvido servem de passaporte aos féretros escoltados por lágrimas hipócritas que a mão do tabelião rapidamente enxuga⁸⁷ (Balzac, 1935b, p. 423).

Balzac parece deixar claro que os problemas emocionais, os sentimentos, ou ainda, a não satisfação dos desejos, podem desencadear uma série de patologias, como por exemplo, as histerias, as somatizações, etc. Ao aconselhar-nos, por meio de um

⁸⁷ Le monde et la science sont complices de ces crimes pour lesquels il n'est point de Cour d'Assises. Il semble que personne ne meure de chagrin, ni de désespoir, ni d'amour, ni de misères cachées, ni d'espérances cultivées sans fruit, incessamment replantées et déracinées. La nomenclature nouvelle a des mots ingénieux pour tout expliquer : la gastrite, la péricardite, les mille maladies de femme dont les noms se disent à l'oreille, servent de passe-port aux cercueils escortés de larmes hypocrites que la main du notaire a bientôt essuyées (Balzac, 1835a, p.458).

médico que: “Procuremos a causa nas entranhas da alma e não nas entranhas do corpo!”

⁸⁸ (Balzac, 1831a, p. 215), Balzac parece compreender que o corpo é lugar de representação, ou de manifestação de conflitos, de insatisfações. Ao narrar a história de seu trágico amor à Natália de Manerville, Félix de Vandenesse também relembra a história de várias mulheres cujo sofrimento parece ser representado pela tristeza, pelo desgosto, pela desilusão amorosa, pelo ciúme, pelo sentimento de abandono, pela perda ou pela possibilidade da perda do objeto de amor. Felix de Vandenesse explica:

Vi várias dessas vítimas, que conhecestes tão bem quanto eu: a Sra. de Beauséant, seguindo moribunda para a Normandia, alguns dias antes da minha partida! A Duquesa de Langeais comprometida! Lady Brandon chegando à Touraine para lá morrer naquela humilde casa onde Lady Dudley permaneceu durante duas semanas, e morta em que horríveis condições, como sabes! Nossa época é fértil em acontecimentos desse gênero. Quem não conheceu aquela pobre mulher que se envenenou, vencida pelo ciúme, que talvez fosse o que estava matando a Sra. de Mortsauf? (...). A Sra. d'Aiglemont não viu, acaso, o túmulo bem de perto e, sem os cuidados de meu irmão, estaria viva ainda?⁸⁹ (Balzac, 1835b, pp. 422-423).

⁸⁸ Allons chercher la cause du mal dans les entrailles de l'âme et non dans les entrailles du corps ! (Balzac, 1831b, p. 194).

⁸⁹ Je vis plusieurs de ces victimes qui vous sont aussi connues qu'à moi : madame de Beauséant partie mourante en Normandie quelques jours avant mon départ ! La duchesse de Langeais compromise ! Lady Brandon arrivée en Touraine pour y mourir dans cette humble maison où lady Dudley était restée deux semaines, et tuée, par quel horrible dénouement ? vous le savez ! Notre époque est fertile en événements de ce genre. Qui n'a connu cette pauvre jeune femme qui s'est empoisonnée, vaincue par la jalousie qui tuait peut-être madame de Mortsauf ? (...) Madame d'Aiglemont n'a-t-elle pas vu la tombe de bien près, et sans les soins de mon frère vivrait-elle ? (Balzac, 1835a, pp. 457-458).

Nos *Estudos de Costumes no Século XIX* de Félix Davin e Honoré de Balzac (1835/2007), encontramos uma explicação das causas dos conflitos amorosos. Davin e Balzac explicam:

Os infortúnios nascem do antagonismo desconhecido que as leis sociais produzem entre os mais naturais desejos e os mais imperativos anseios de nossos instintos em todo o seu vigor – o desgosto tem por princípio o primeiro e mais desculpável de nossos erros⁹⁰ (Davin & Balzac, 1835/2007, p. 20).

Por um lado, nesse contexto fica explícita a concepção de Balzac de que a insatisfação, a infelicidade e, conseqüentemente, o sofrimento humano têm como causa a discrepância entre as pulsões e as leis sociais, que têm por objetivo permitir nossa convivência social. Balzac ao falar sobre as várias mortes por tristeza, desgosto deixamos explícito que são mortes em função de uma desilusão amorosa, de conflitos surgidos entre o desejo erótico e as convenções sociais. Encontramos outros nomes para os adoecimentos causados pela infelicidade ou frustração amorosa, mas no fundo sabemos que essas outras nomenclaturas também acabam funcionando como uma fuga, ou até mesmo como uma negação em função da dificuldade da pessoa que está sofrendo de nomear seus conflitos, e mais ainda, da dificuldade que ela encontra para realizar os seus desejos, que na maior parte das vezes, são reprimidos porque não são aceitos socialmente.

Essas nomenclaturas, essas patologias como a gastrite, a pericardite são outras formas de camuflar os conflitos e os desejos. São sofrimentos que encontram uma aceitação maior na sociedade, encontrando inclusive uma compreensão religiosa. Então

⁹⁰ (...) les infortunes naissent de l'antagonisme méconnu que produisent les lois sociales entre les plus naturels désirs et les plus impérieux souhaits de nos instincts dans toute leur vigueur ; là, le chagrin a pour principe la première et la plus excusable de nos erreurs (Davin, 1835/1976, p. 1146).

o corpo reprimido acaba encontrando outro caminho para buscar a satisfação, às vezes, esses outros caminhos acabam sendo um tanto mais árduos e, na maioria das vezes, insuportáveis, culminando em sintomas que levam rapidamente ao encontro com as patologias, ou até mesmo, com a morte.

Por outro lado, ao falar da felicidade Balzac associa-a à realização do desejo. Um dos grandes temas d'A *Comédia Humana* é o amor. Em Balzac uma das maneiras que seus personagens experimentam de procurar a felicidade é por meio do amor, buscando amarem e serem amadas. Nessa tentativa, encontramos n'A *Comédia Humana* os mais variados desfechos e também as mais diversas consequências. Balzac escreveu várias histórias nas quais o amor determina a vida de seus personagens, podendo levá-los inclusive para a morte, no caso de sofrerem uma decepção amorosa.

No decorrer d'A *Comédia Humana*, Balzac ao narrar a vida dos apaixonados nos traz alguns exemplos nos quais as pessoas que se amam passam a morar juntas, porém se isolando da sociedade e encontrando nessa situação momentos de extrema felicidade. Como exemplo, temos a vida de Ester e Luciano em *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847) na qual Ester é condenada a ficar reclusa numa casa como amante de Luciano, para que ele pudesse conquistar os seus objetivos de se casar com uma mulher nobre e triunfar na sociedade francesa na qual outrora fracassara. No “Capítulo aborrecido porque explica quatro anos de felicidade” o narrador descreve a alegria de Ester e Luciano:

Foi a felicidade na sua forma mais bela, um poema, uma sinfonia de quatro anos! Todas as mulheres dirão: É muito! Nem Luciano nem Ester tinham dito: “É demais!” Enfim a fórmula “Foram felizes” foi para eles ainda mais explícita que nos contos de fadas, porque não tiveram filhos. Assim, Luciano podia

galantear na alta sociedade, entregar-se aos seus caprichos de poeta e, digamos o termo, às necessidades da sua posição⁹¹ (Balzac, 1839-1847, pp. 84-85).

De acordo com o narrador (1839-1847) foram esses os melhores momentos da vida de Ester e Luciano.

Em *Memórias de duas jovens esposas* (1841-1842b), Luísa de Chaulieu contrata um arquiteto para construir um castelo isolado de Paris, para viver após o seu casamento secreto com o seu segundo marido, Maria Gastão. O casal também usufruirá de uma grande felicidade por um longo tempo.

Temos ainda em *A mulher abandonada* (1832a) uma narrativa na qual após ser abandonada pelo seu primeiro amante, o aristocrata português d'Ajuda Pinto, a Viscondessa Clara de Beauséant, se sentindo condenada pela sociedade, por desrespeitar as regras morais, encontra alívio junto ao Sr. Barão Gastão de Nueil. O narrador explica:

A senhora de Beauséant e o Sr. de Nueil permaneceram durante três anos na vila situada à beira do lago de Genebra e que a viscondessa alugara. Ali ficaram sozinhos, sem ver ninguém, sem dar que falar de si, passeando de bote, levantando-se tarde, felizes, enfim, como todos nós sonhamos ser⁹² (Balzac, 1832a, p. 86).

⁹¹ Ce fut le bonheur sous sa plus belle forme, un poème, une symphonie de quatre ans ! Toutes les femmes diront: -- C'est beaucoup! Ni Esther ni Lucien n'avaient dit : -- C'est trop ! Enfin, la formule : *Ils furent heureux*, fut pour eux encore plus explicite que dans les contes de fées, car *ils n'eurent pas d'enfants*. Ainsi, Lucien pouvait coqueter dans le monde, s'abandonner à ses caprices de poète et, disons le mot, aux nécessités de sa position (Balzac, 1843b, p. 396).

⁹² Madame de Beauséant et monsieur de Nueil demeurèrent pendant trois années dans la villa située sur le lac de Genève que la vicomtesse avait louée. Ils y restèrent seuls, sans voir personne, sans faire parler d'eux, se promenant en bateau, se levant tard, enfin heureux comme nous rêvons tous de l'être (Balzac, 1832b, p. 328).

Apesar da diferença de idade existente entre eles e dos preconceitos sociais e familiares que tiveram que enfrentar, o casal permaneceu por um longo tempo isolado e feliz, como se bastassem a si mesmos:

Ali os dois amantes ergueram entre eles e o mundo barreiras que nem as ideias sociais nem as pessoas podiam transpor, e tornaram a encontrar os felizes dias da Suíça. Durante nove anos a fio gozaram de uma felicidade que é difícil descrever⁹³ (Balzac, 1832a, p. 86).

Para Balzac parece que o amor correspondido é sinônimo de felicidade, de realização de desejo, pois nas suas narrativas ser amado e possuir o objeto de amor são fundamentais para uma vida amorosa saudável, feliz. No entanto, qualquer ameaça à união de seres que se amam pode adoecê-los e conseqüentemente, arruiná-los.

Para Hourdin (1950) o amor n'A *Comédia Humana* é um mal do qual ninguém escapa. Os escritores dos séculos XVII e XVIII já tinham falado do amor, no entanto, Balzac é o primeiro a analisar todas as suas manifestações e até mesmo todos os seus desvios. O amor leva as personagens balzaquianas a cometerem as mais variadas loucuras. As pessoas mais sensatas ao serem atingidas pelo amor perdem o controle dos seus atos. Quando Eugênia é despertada pelo amor ao primo Carlos, ela que até então era uma moça submissa, torna-se rebelde e enfrenta o pai. O amor transforma a vida de Eugênia, ela passa a desejar ser bela, quer seduzir o primo (*Eugênia Grandet*, 1833).

⁹³ Là, les deux amants mirent entre eux et le monde des barrières que ni les idées sociales, ni les personnes ne pouvaient franchir, et retrouvèrent leurs bonnes journées de la Suisse. Pendant neuf années entières, ils goûtèrent un bonheur qu'il est inutile de décrire (Balzac, 1832b, p. 328).

Outro caso interessante é o amor do Barão de Nucingen por Ester, pois o capitalista que até aquele momento só se preocupava em aumentar os seus lucros, que não jogava e não tinha qualquer outra fantasia, entrega-se à sua paixão, chegando a exceder nos gastos para ficar ao lado da sua amada (*Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847). O Barão de Nucingen deixou-se levar como uma criança:

Teria entregado até a chave do seu cofre! Sentia-se moço, com o coração cheio de adorações (...). Esse desabrochar súbito da infância no coração de um agiota, de um velho, é desses fenômenos sociais que a fisiologia pode explicar muito facilmente. Comprimida sob o peso dos negócios, abafada por cálculos contínuos, pelas preocupações perpétuas da caça aos milhões, a adolescência com as suas sublimes ilusões torna a aparecer, desenvolve-se, floresce, como uma causa, como uma semente esquecida, cujos efeitos, cujas esplêndidas florescências obedecem ao acaso, a um sol que rebenta, que brilha tardiamente⁹⁴ (Balzac, 1839-1847, p. 163).

De acordo com os doutores, Bianchon e Desplein, o caso do barão é de amor. O doutor Desplein chega a acrescentar que uma paixão na idade do barão pode ser muito perigosa. Depois de procurar pela desconhecida durante oito dias o barão perde o apetite e adoece. O narrador explica:

Mas ao cabo de seis meses, tomado de uma febre de impaciência, e vítima de um estado semelhante ao que dá a nostalgia, o barão, surpreendido com a

⁹⁴ il eût donné la clef de sa caisse ! (...). Cette éclosion subite de l'enfance au cœur d'un Loup-Cervier, d'un vieillard, est un des phénomènes sociaux que la physiologie peut le plus facilement expliquer. Comprimée sous le poids des affaires, étouffée par de continuel calculs, par les préoccupations perpétuelles de la chasse aux millions, l'adolescence et ses sublimes illusions reparaît, s'élance et fleurit, comme une cause, comme une graine oubliée dont les effets, dont les floraisons splendides obéissent au hasard, à un soleil qui jaillit, qui luit tardivement (Balzac, 1843c, pp. 475-476).

impotência do dinheiro, emagreceu e mostrou-se tão profundamente acabado que Delfina secretamente teve esperança de enviuar⁹⁵ (Balzac, 1839-1847, p. 88).

Nesse caso, ficam explícitos os perigos aos quais podem levar uma paixão tardia ou um desejo insatisfeito, reprimido. O Barão de Nucingen ao ver-se apaixonado pela primeira vez na vida, aos sessenta anos de idade, entristece, adoce, perde o apetite, perde o controle dos seus sentimentos, da sua vida. Ele que até então só pensava em acumular dinheiro, passa a fazer uso de imensas quantias para conquistar a sua amada. Nessa história, o barão só recupera a saúde e a felicidade ao encontrar a sua amada.

Outro exemplo é o caso da Condessa Leontina de Sérisy, que já estava com quarenta e dois anos, quando se apaixona pela primeira vez por Luciano Chardon. Esse amor quase a leva à loucura e morte. O narrador explica:

Ora, aos quarenta e dois anos, essa mulher, para quem os homens até então haviam sido uns brinquedos agradáveis e a quem – caro estranho! – tinha concedido muita coisa não vendo no amor senão sacrifícios a fazer para os dominar, sentia ao ver Luciano um amor semelhante ao do Barão de Nucingen por Ester. Amava então, como Ásia acabava de lhe dizer, pela primeira vez na vida⁹⁶ (Balzac, 1839-1847, p. 319).

⁹⁵ Mais, au bout de deux mois, pris par une fièvre d'impatience et en proie à un état semblable à celui que donne la nostalgie, le baron, surpris de l'impuissance du million, maigrit et parut si profondément atteint, que Delphine espéra secrètement devenir veuve (Balzac, 1843c, p. 399).

⁹⁶ Or, à quarante-deux ans, cette femme, pour qui les hommes avaient été jusque-là d'agréables jouets et à qui, chose étrange, elle avait accordé beaucoup en ne voyant dans l'amour que des sacrifices à subir pour les dominer, avait été saisie à l'aspect de Lucien par un amour semblable à celui du baron de Nucingen pour Esther. Elle avait alors aimé, comme venait de le lui dire Asie, pour la première fois de sa vie (Balzac, 1846, p. 46).

Leontina estava tão apaixonada por Luciano de Rubempré que ao tomar conhecimento da sua prisão, implora ao marido que o tire de lá, prometendo ser-lhe fiel e dedicada para o resto da sua vida. Leontina não mede esforços para restituir a liberdade do seu amado. No entanto, ao se deparar com o cadáver do amante na prisão ela perde a razão e quase morre. O narrador afirma:

A condessa ia quase morrendo; seu marido a pusera ele mesmo na cama, receando as revelações do delírio; e nas últimas vinte e quatro horas ela vivia com um punhal no coração. No auge da febre dizia ao marido: “Salva Luciano, que eu doravante só para ti viverei”⁹⁷ (Balzac, 1839-1847, p. 320).

Leontina não suporta a cena trágica do enforcamento de Luciano, ela enlouquece. Parece que a condessa ao perder o seu objeto de amor, perde uma parte de si mesma, abre-se no seu interior uma ferida narcísica, de forma que a sua vida torna-se insustentável. Temos aqui outro destino da perda amorosa: a loucura. O Conde de Sérisy, por amar a sua mulher e na esperança de restituir-lhe a razão, contrata os mais renomados médicos de Paris. Não obtendo sucesso nesse empreendimento, o conde, desesperado, usa de sua influência pessoal e negocia a liberdade de Jacques Collin. Então o padre, Carlos Herrera/Jacques Collin, promete contribuir com a recuperação da condessa de Sérisy e, para evitar maiores escândalos, recuperar e devolver as comprometedoras cartas de amor escritas ao poeta Luciano pelas mulheres das famílias nobres como: a Srta. Clotilde de Grandlieu, a Marquesa Diana de Maufrigneuse e a Condessa Leontina de Sérisy.

⁹⁷ La comtesse avait failli mourir, son mari l'avait gardée lui-même au lit en craignant les révélations du délire ; et, depuis vingt-quatre heures, elle vivait avec un poignard dans le cœur. Elle disait, dans sa fièvre, à son mari : -- Délivre Lucien, et je ne vivrai plus que pour toi ! (Balzac, 1846, p. 47).

A condessa só recupera a saúde após uma conferência com o suposto padre, Carlos Herrera, que ela acreditava ser um representante de Deus na terra, na qual, ele afirmava-lhe, com todas as letras, que Luciano morreu com uma doce lembrança da condessa e que ele a amava com exclusividade. Na verdade, o falso padre era um grande conhecedor da natureza humana, um verdadeiro médico, pois ao assegurar a condessa que ela foi verdadeiramente amada por Luciano, ele restitui-lhe a saúde, salvando-a da loucura e também da morte.

Ainda de acordo com Balzac (*Prefácio*, 1842a) a sociedade apesar de possuir instituições repressoras, como o estado e a religião, não consegue reprimir completamente as paixões e os instintos humanos. Uma paixão reprimida pode causar as mais variadas patologias. Balzac associa o desgosto, a tristeza e abatimento profundos à desilusão amorosa. O desgosto surge da discrepância entre os desejos e sua impossibilidade de realização.

Esses escritos balzaquianos sobre a tristeza, o desgosto associados ao sofrimento nos remetem às análises presentes no texto freudiano: *O mal-estar na civilização* (1929[1930] /1996m). Nesse texto, Freud explica que o homem pode buscar a felicidade de várias formas, dentre elas se destacam: a busca pela religiosidade, que para algumas pessoas é capaz de proporcionar uma sensação de “sentimento oceânico”; a procura por substâncias químicas, que nos proporcionam um prazer intenso e a fuga da realidade; e o relacionamento afetivo.

Para Freud (1929[1930] /1996m) a descoberta feita pelo homem de que o amor sexual (genital) lhe proporciona as mais intensas experiências de satisfação deve ter-lhe sugerido que continuasse a buscar a felicidade nesse tipo de satisfação. Deste modo, o homem busca a felicidade no contato com o objeto sexual de sua escolha. Isso o torna

extremamente dependente de seu objeto de amor, expondo-o aos riscos de um intenso sofrimento, caso fosse rejeitado por esse objeto amoroso ou o perdesse por infidelidade ou morte. Freud afirma: “Quando um relacionamento amoroso se encontra em seu auge, não resta lugar para qualquer outro interesse pelo ambiente; um casal de amantes se basta a si mesmo” (p. 113). No entanto, quando ocorre a perda do objeto de amor ou mesmo a suspeita da possibilidade dessa perda, podemos nos deparar com uma tristeza profunda associada a um desinvestimento no eu, a melancolia.

Ao discorrer sobre o desconforto do homem na civilização, Freud (1929[1930] /1996m) explica que há um antagonismo irremediável entre as exigências do instinto e as restrições da civilização. A civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto. Freud diz que o propósito e a intenção de nossas vidas é a busca da felicidade, no entanto, ele questiona porque é tão difícil para o homem ser feliz. Conclui que o nosso sofrimento provém de três fontes:

o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos próprios corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade. (...). Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização (Freud, 1929[1930] /1996m, p. 93).

Ainda de acordo com Freud (1929[1930] /1996m) a vida é árdua demais para nós e para suportá-la existem três medidas paliativas: “derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas que nos tornam insensíveis a ela” (p. 83). Além disso, o homem possui uma inclinação para a agressividade. Freud (1929[1930] /1996m) afirma:

Daí, portanto, o emprego de métodos destinados a incitar as pessoas a identificações e relacionamentos amorosos inibidos em sua finalidade, daí a restrição à vida sexual e daí, também, o mandamento ideal de amar ao próximo como a si mesmo, mandamento que é realmente justificado pelo fato de nada ir tão fortemente contra a natureza original do homem (p. 117).

A civilização impõe grandes sacrifícios à sexualidade do homem. É por isso que é tão difícil ser feliz na civilização. “O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (Freud, 1929[1930] /1996m, p. 119). A agressividade é uma disposição instintiva original e é o maior impedimento à civilização. Daí a necessidade de dominarmos os nossos instintos para podermos conviver em sociedade. Para Freud (1929[1930] /1996m) a civilização é:

um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade (...). Mas o natural instinto agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e a de todos contra cada um, se opõe a esse programa da civilização. Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo (pp. 125-126).

A civilização para Freud representa a luta entre as pulsões de vida e de morte, e nesta luta consiste a evolução da civilização. Balzac nos seus escritos retrata esse antagonismo presente nas relações humanas. Ele descreve a luta do homem consigo mesmo em função da presença dos desejos inconscientes, o homem sofre por ter desejos ocultos, por entrar em conflito consigo mesmo e com a sociedade.

Freud parece concordar com Balzac, quando ele diz, por meio do seu porta-voz, Davin (1835/1976), que a infelicidade vem dos conflitos entre as imposições sociais e os nossos mais secretos desejos. Além disso, podemos afirmar que tanto para Balzac, quanto para Freud uma das formas de se buscar a felicidade é o encontro amoroso, no entanto, para ambos a desilusão amorosa também é causa de intensos sofrimentos podendo culminar nas mais diversas patologias, como a melancolia, as doenças psicossomáticas, a autodestruição e, em alguns casos, na morte.

Encontramos na narrativa balzaquiana vestígios ou indícios que alguns anos mais tarde darão origem a teoria psicanalítica. Balzac representa na sua *‘Comédia’* a tristeza, o pesar, o desgosto, as doenças psicossomáticas, a melancolia como expressão de sofrimento. Os sentimentos, as impressões que o indivíduo tem no decorrer da sua vida, bem com as relações que ele estabelece na sociedade, podem influenciar no desenvolvimento de várias patologias. Balzac representa a doença de forma dinâmica, dependendo das circunstâncias e da história do indivíduo e da sociedade na qual ele vive. Em Balzac as patologias estão associadas à não realização dos desejos. No entanto, os desejos devem ser controlados, o excesso de desejo ou a sua ausência são sinais de patologias.

Narcisismo e construção dos personagens balzaquianos

Nos fragmentos de casos relatados no item anterior percebemos que a tristeza, o desgosto e o abatimento profundos estão relacionados a uma perda ou a possibilidade de uma perda amorosa. Para Freud (1917[1915] /2006a) a melancolia é uma neurose narcísica determinada por uma predisposição patológica. Para que o indivíduo desenvolva a melancolia são necessárias algumas condições: falha na constituição narcísica do eu; perda que o indivíduo não consegue nomear, nem elaborar e

identificação narcísica com o objeto perdido, uma retração da libido de volta ao eu. Assim, para Freud há uma estreita relação entre narcisismo e melancolia. Interessa-nos investigar se, na literatura, existe uma relação entre narcisismo e construção dos personagens, por que a literatura nos fascina e se encontramos na literatura uma relação entre narcisismo e melancolia.

Em vários momentos da sua obra, Freud (1907[1906] /1996b; 1908[1907] /1996e; 1911a/1996f) percebe a presença das fantasias no brincar infantil, na obra artística e na produção dos sintomas. Freud detecta a importância das fantasias na produção dos sintomas histéricos. A sua experiência clínica leva-o a criar a técnica da associação livre, na qual o analista solicita ao paciente que associe livremente, ou seja, que ele se comprometa a dar livre curso às suas fantasias durante as sessões analíticas. Assim, a psicanálise considera as fantasias extremamente importantes no brincar infantil, na produção artística, na criação sintomática e no processo da cura. No entanto, não exclui de forma alguma a importância dos acontecimentos e traumas vivenciados pelo indivíduo como um dos fatores importantes na origem do adoecimento psíquico.

Ainda no decorrer das suas obras completas, Freud (1907[1906] /1996b; 1910/1996g) tece elogios aos escritores criativos, reconhecendo serem eles verdadeiros conhecedores da condição humana. Os literatos têm a facilidade de expressarem sentimentos e traduzirem emoções de forma admirável, estética.

Na análise da *Gradiva* de Jensen, Freud (1907[1906] /1996b) faz um paralelo entre os sonhos que nunca foram sonhados, mas criados por escritores imaginativos e os sonhos noturnos da humanidade. Ele ressalta que os sonhos imaginados por escritores e atribuídos por eles às personagens de seus romances, obedecem aos mesmos processos dos nossos sonhos cotidianos. Tanto nestes quanto naqueles, os sonhos continuam

pensamentos e experiências que nos perturbam durante o dia. Os sonhos são realizações de desejos inconscientes do sonhador.

Freud (1908[1907] /1996e) faz uma analogia entre as atividades lúdicas da criança e o processo criativo do escritor. Inicia o seu artigo questionando de que fontes o escritor retira o seu material, e como consegue impressionar-nos e despertar emoções das quais talvez não nos julgássemos capazes. Freud procura na infância os primeiros traços da atividade imaginativa. Afirmar que a ocupação favorita das crianças são os jogos. Ao brincar toda criança se comporta como o escritor criativo, pois cria um mundo próprio de acordo com a sua imaginação. A criança investe muita energia no brincar, que é para ela a atividade mais importante. O brincar da criança é determinado pelo seu desejo de ser grande, de ser adulta. Apesar das emoções que envolvem o brincar a criança consegue separá-la do mundo real. À medida que crescem as pessoas renunciam ao prazer que obtinham ao brincar. Elas trocam o brincar pela fantasia, pelo devaneio. Segundo Freud, o adulto envergonha-se de suas fantasias por considerá-las infantis e proibidas.

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia, que leva a sério, e no qual também investe muita energia. Da mesma forma que a criança que brinca, o escritor mantém uma nítida separação entre as suas fantasias e a realidade. Dessa forma, o devaneio e a obra de arte são substitutos do brincar infantil. Resta-nos saber por que os adultos envergonham-se das suas fantasias. Freud afirma: “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (Freud, 1908[1907] /1996e, p. 137).

Para Freud (1911a/1996f) o nosso aparelho psíquico tem a tendência de buscar as fontes de prazer e a dificuldade de a elas renunciar. A princípio, o aparelho mental é regido apenas pelo princípio do prazer. Com a introdução do princípio da realidade, a fantasia, uma das espécies de atividade de pensamento foi separada. O fantasiar tem início nas brincadeiras infantis, e posteriormente, é conservado por meio do devaneio. Assim, o artista fantasia com um fragmento de realidade.

A pessoa feliz não fantasia, apenas a insatisfeita. A fantasia tem a função de afastar o indivíduo da realidade, quando esta se torna insuportável. O princípio do prazer esforça-se por proporcionar o prazer e evitar o desprazer, o que corresponde à realização de desejo. Por meio da fantasia o escritor pode elaborar o seu sofrimento e inscrevê-lo sob uma forma de reconstrução e realização de desejos. Ao refletir sobre o fantasiar na criação artística, Freud (1911a/1996f) explica que a fantasia possibilita a fuga de uma realidade insuportável. Freud afirma:

Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade (Freud, 1911a/1996f, p. 242).

Ao se desprender da realidade, o escritor cria um mundo próprio, de acordo com as suas fantasias. Nesse enredo, ele é o criador que determina a vida de cada um dos seus personagens. Ao fazer isso, o escritor expõe, por meio da ficção, os seus próprios desejos e também os desejos da humanidade. Freud aponta:

Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade; é em si uma parte da realidade (Freud, 1911a/1996f, pp. 242-243).

Ao discorrer sobre o interesse estético da psicanálise em *O interesse científico da Psicanálise*, Freud (1913/1996l) afirma que a psicanálise esclarece alguns aspectos referentes às artes e aos artistas enquanto outros lhe escapam inteiramente. O fazer artístico é uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados, primeiro, do próprio artista e segundo dos seus espectadores. Freud (1913/1996l) explica: “As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições” (pp. 188-189). Assinala que toda e qualquer modalidade estética tem um caráter infantil, o que confere à arte uma suspeitosa proximidade com as formações sintomáticas.

Segundo Freud (1913/1996l) o objetivo do artista é libertar-se dos seus desejos reprimidos e oferecer a mesma libertação, por meio da comunicação da sua obra, a outras pessoas, que também partilham desse mesmo sofrimento. Assim, a criação artística é uma forma de realização de desejos, uma vez que, por meio dela o artista representa suas fantasias mais pessoais.

Izaías (2003) ao questionar a origem do conhecimento manifestado pelo escritor e o seu valor para os estudos psicanalíticos, concluiu ser a arte fonte de conhecimento do psiquismo. A autora explica:

Assim, na medida em que Freud vai estruturando seu discurso sobre os fenômenos estéticos, a arte passa a integrar o conjunto de produções psíquicas a partir do qual a psicanálise buscava não só elucidar os complexos psíquicos atuantes na vida mental humana, mas observar o funcionamento do aparelho psíquico. Sim, pois os sonhos, os atos falhos, os chistes, os sintomas neuróticos e as obras de arte, além de proporcionarem um acesso ao conteúdo Inconsciente, permitiam, a partir da análise de seus mecanismos de formação, a observação das relações tópicas, dinâmicas e econômicas travadas no aparelho psíquico (Izaías, 2003, p. 78).

A arte é uma formação do inconsciente, uma produção psíquica que obedece aos mesmos princípios que estão presentes nos sintomas, atos falhos, nos sonhos, etc. Os escritores são grandes observadores do comportamento humano. Não sabemos se eles têm consciência deste saber sobre o inconsciente, no entanto, expressam com facilidade a sua presença.

Freud utilizou com bastante frequência a literatura no decorrer da construção teórica da psicanálise. Ele valorizava as produções culturais, especialmente a arte literária, reconhecia que os poetas possuíam um saber acerca das manifestações dos processos inconscientes. Partimos do pressuposto de que ao projetar as suas fantasias no mundo da ficção, o escritor, projeta parte de si mesmo. Assim, os heróis são construídos de partes do eu do escritor, e como ele o faz, de certa forma, guiado pelo princípio do prazer, ele realiza partes de seus desejos, por meio das suas fantasias, na literatura.

Freud (1908[1907] /1996e) compara o escritor criativo ao sonhador em plena luz do dia e as suas criações aos devaneios. Ao analisar os escritores comuns aponta que eles são guiados por uma espécie de devaneio ingênuo, que consiste num modelo de

funcionamento do ego. Nesse caso, o escritor cria um herói por meio do qual busca conquistar a simpatia do leitor. Somos, então, levados a acompanhar o herói com uma segurança de que mesmo enfrentado inúmeras dificuldades, acreditamos que no final tudo acabará bem. Freud (1908[1907] /1996e) ressalta: “Parece-me que através desse sinal revelador da invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias” (p. 140).

Segundo Freud (1908[1907] /1996e), encontramos ainda outras características desses traços egocêntricos na literatura, como por exemplo, o fato de as personagens femininas se apaixonarem pelo herói e a divisão dos personagens em bons e maus, sendo os bons aliados do ego e os maus seus inimigos e rivais. Freud ressalta que muitas obras imaginativas se distanciam desse modelo de devaneio ingênuo, mas, ainda assim, carregam seus traços. Freud afirma:

O romance psicológico, sem dúvida, deve sua singularidade à inclinação do escritor moderno de dividir seu ego, pela auto-observação, em muitos egos parciais, e em consequência personificar as correntes conflitantes de sua própria vida mental por vários heróis (Freud, 1908[1907] /1996e, pp. 140-141).

Se os adultos se envergonham das suas fantasias e na obra literária nos deparamos com as fantasias do escritor criativo, resta-nos saber como ele consegue nos proporcionar prazer por meio da sua criação.

Freud (1913/1996l) em relação às criações do artista afirma: “elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação poderosa” (p. 189).

De acordo com Freud (1908[1907] /1996e): “O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (p. 142). Desse modo, a arte de nos proporcionar prazer consiste em superar o nosso sentimento de repulsa. O prazer que usufruímos da obra literária advém da liberação de nossas emoções e da possibilidade que o escritor nos oferece de dar continuidade a nossos próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha. A partir da criação artística somos estimulados a dar continuidade ao enredo do escritor e também a modificá-lo de acordo com os nossos desejos e fantasias. Assim, ler um livro é como sonhar, dar asas à imaginação. Da mesma forma que o sonho é constituído dos resíduos diurnos, daquilo que não foi possível elaborar, mais os desejos inconscientes, a escrita também pode ser o resultado das observações da vida das pessoas em sociedade, dos resíduos diurnos, mais as fantasias, os desejos do escritor. Assim, por meio de nossos devaneios, criamos um mundo próprio, da mesma forma que a criança que brinca o que nos permite modificar, ainda que em sonho, e temporariamente, a nossa própria realidade. Além disso, no mundo das fantasias predomina a onipotência dos pensamentos, que é guiada pelo princípio do prazer, o que resulta na realização imediata dos desejos. Daí o prazer que encontramos ao lermos um livro, assistirmos a uma peça de teatro, a um filme e mesmo a um desenho animado.

Outra questão que nos chama a atenção em relação à criação artística refere-se ao fato de a obra de arte nos proporcionar a sensação de que nos deparamos com algo estranho e familiar. Freud (1919/1996k) afirma: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p. 238). O estranho relaciona-se com o que é assustador, com o que provoca medo e horror. Se *heimlich* “por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está

oculto e se mantém fora da vista” (pp. 242-243); unheimlich “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p. 243). O estranho e familiar nos remete às fantasias, ao desejo inconsciente. Assim, por meio da obra de arte nos deparamos com as fantasias do escritor, que são para nós estranhas e familiares. Estranhas porque correspondem aos desejos do outro, dos personagens, do artista, e, familiares porque também dizem respeito às nossas fantasias inconscientes, recalçadas, reprimidas.

De acordo com Green (1988), o estranho em Freud (1919/1996k) está relacionado ao duplo. Há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu do artista. Green pontua:

Os mitos, as produções artísticas, as fantasias pessoais nos familiarizam com o tema do duplo. A literatura romântica e expressionista tomou muito deste fundo de ‘inquietante estranheza’. Freud observa que uma das características do duplo é ser imortal. Reconhecemos aí um traço do narcisismo primário que nos fez suspeitar sobre sua participação nesta ordem das coisas (Green, 1988, p.140).

No entanto, Freud (1919/1996k) aponta que o estranho no mundo da ficção é diferente do estranho na vida real. No caso do escritor criativo, ele tem a liberdade de escolher, da forma que lhe convier o seu mundo de representação, podendo esta coincidir ou não com as realidades que nos são familiares, ou simplesmente, afastar-se delas o quanto quiser. Assim, a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que a vida real.

Freud (1916b/1996a) pontua que o escritor imaginativo sabe como nos fornecer antecedentes secretos que despertem simpatia pelo herói, a fim de que possamos admirá-lo sem protestos interiores. O poeta não permite que o herói exprima todos os seus motivos secretos no decorrer da ação, o que desperta no espectador curiosidade

obrigando-o a uma reflexão crítica e ao mesmo tempo a uma construção intelectual sobre a narrativa, que permite a identificação com o herói.

De acordo com Freud (1942[1905ou1906] /1996o) todo espectador deseja ser o herói. Essa identificação do espectador com o herói é facilitada pelo fato do espectador saber que ele apenas está participando de um jogo dramático e que isso não oferece nenhum perigo ao seu eu. Assim, sente-se livre para identificar-se com o herói e liberar seus impulsos sufocados.

Nossas análises sobre as fontes a partir das quais o escritor criativo retira o conteúdo para a sua criação e sobre o poder que a sua narrativa exerce sobre nós, causando-nos prazer, nos levam a pensar que a escolha das características do herói é uma escolha narcísica, ou seja, que o herói se assemelha ao escritor, ou, ao que ele idealiza ser. Vimos que o herói é construído de partes do eu do escritor, obedecendo às suas fantasias, de acordo com os seus desejos. Assim, ao criar um personagem acreditamos que o escritor projeta nele, partes do seu próprio narcisismo. O escritor imaginativo produz um discurso narcisista que ao seduzir o leitor também o narcisiza.

Green (1988) associa a criação artística a um desejo de imortalidade do artista, um desejo de continuar sendo amado, reconhecido pelo outro. Green afirma:

Parece-nos que a *criação artística* (seja ela menor ou mínima) desempenha aí o seu papel. O objeto da criação narcisicamente investido serve de objeto de projeção – ainda que seu criador, afirmando com vigor sua paternidade, recuse com a mesma energia, que este produto seja o reflexo da sua vida. Ele quer garantir uma vida própria, uma autonomia igual àquela que aspira. Preza muito suas produções e fica ferido com qualquer avaliação que, no entanto reclama. (...) A função do objeto criado é a de servir de mediação – de transação – com o

outro, que goza (quando a ambivalência não se opõe) pela identificação com o criador (Green, 1988, p. 54).

Nesse sentido, o narcisismo presente na produção artística, bem como o desejo de imortalidade a ela associada, pode ser comparada com o narcisismo presente nas relações pais-filhos, nas quais os pais nutrem um sentimento de imortalidade, por meio de seus filhos, ou seja, pela continuidade da vida por meio dos seus próprios descendentes. “As crianças são amadas com a condição de preencherem os objetivos narcisistas que os pais não conseguiram realizar” (Green, 1988, p. 256). Nos dois casos, o eu se encontra investido de um sentimento de imortalidade. Assim, tanto os artistas quanto os pais, por meio de suas produções (obras e filhos) encontram uma forma de permanecerem vivos, por meio do outro.

Como nosso trabalho se concentra nos escritos de Balzac, passaremos a uma análise da construção dos personagens balzaquianos, sobretudo, daqueles que no decorrer da sua ação se tornam melancólicos.

Ebguy (2010) inicia seu livro: *Le héros balzacien: Balzac et la question de l'héroïsme*, colocando em questão se há heróis n'A *Comédia Humana*. Em que sentido, podemos falar de heroísmo nos romances de Balzac? Até que ponto a mudança da configuração histórica, cultural e estética nos permite dar ao termo herói o mesmo sentido que na epopeia homérica? Para Ebguy os heróis balzaquianos se distanciam dos heróis épicos, pois Balzac recusa toda idealização aos seus personagens. Ao escolher escrever o romance dos costumes da nova sociedade que se instala, Balzac narra a passagem de uma estrutura vertical, na qual a sociedade é condensada e hierarquizada, para uma estrutura horizontal, na qual as hierarquias são mutantes e não há verdade dominante.

Segundo Ebguay (2010), se existe heroísmo em Balzac, ele é construído. São heróis individualizados, heróis sujeitos, que afrontam o mundo, fazendo aparecer a sua própria divisão e também a divisão da sociedade. Os heróis não encarnam mais os valores de um grupo, mas se opõem como indivíduos singulares. Ao escrever a história dos costumes franceses, Balzac se afasta do modelo de herói idealizado da narrativa épica e os ancora num real social e materialmente determinado, que se eleva somente por seu gênio.

O herói pode ser definido a partir de três eixos. O eixo afetivo, no qual heróis provocam a compaixão, a simpatia, o entusiasmo, a alegria ou a tristeza do leitor. O eixo narrativo, no qual o herói luta e se constitui o autor do combate, para conquistar o objeto do seu desejo. O herói é alguém em quem o leitor se projeta. O herói do romance que reproduz o real é um ser de desejo. É o eixo cultural, que avalia o personagem em função de um sistema de valores interno ou externo à obra. O herói é o personagem portador da ideologia dominante (Ebguay, 2010).

Balzac evoca a fragmentação da sociedade do seu tempo. As grandes batalhas terminam. A época militar dá lugar às cenas da vida privada. Não encontramos mais os grandes heróis como Napoleão. O romance torna-se o lugar de uma desconstrução, que se apoia na tomada de consciência do caráter irrevogável e profundo das mudanças políticas e sociais. Todo grande romance daquele século poderia se chamar “Ilusões perdidas”, e à perda das ilusões acompanha a perda da crença na possibilidade do heroísmo. Balzac promove um tipo social, o burguês, que será a figura do anti-herói.

Segundo Castex (1976) Balzac fornece aos seus leitores a lei da sua criação que consiste em criar tipos sociais. Enquanto a personalização consiste na descrição de um indivíduo, a tipização reenvia à observação de toda uma sociedade. Para construir um

personagem ele lança mão de vários modelos, de vários indivíduos. São necessários vários modelos para criar um único personagem. Assim um personagem consiste num trabalho amplo de observação dos indivíduos de uma sociedade.

De acordo com Egbuy (2005) decifrar e atribuir uma identidade a um personagem consiste também em atribuir-lhe uma singularidade. O personagem construído sobre um modelo de um indivíduo é particularizado. A figura balzaquiana será um sujeito definido por sua vida interior. A constituição da identidade passa pela pesquisa das causas, ou seja, do que está na origem do comportamento do personagem. Construir um personagem e dar-lhe uma identidade é também classificá-lo, determinar a qual grupo ele pertence.

Balzac se ocupa da dimensão da vida interior de seus personagens. De acordo com Barbéris (1973/1999) a vida interior não se reduz a um elemento pessoal, irreduzível. É um movimento que porta a obra, um movimento que é inseparável dos impulsos de um século ou de uma sociedade, de uma geração, de seus problemas, de suas paixões, da sua maneira de vivê-los, de uma História que tem ainda um sentido.

A identidade do personagem em Balzac é construída considerando a sua participação na sociedade. Desse modo, a construção identitária é dinâmica, influenciada pelas relações sociais. Os indivíduos constituem a sociedade e a sociedade os constitui. O indivíduo se relaciona na sociedade, podendo transformá-la e ao mesmo tempo podendo ser por ela transformado. Os personagens de Balzac devem se esforçar para construir uma fachada, ocupar um lugar dentro da sociedade, mais ainda, para melhorar a sua posição que é dinâmica na hierarquia social.

Balzac, frequentemente, inicia as suas histórias fazendo longas e minuciosas descrições, primeiro do ambiente no qual vivem os seus personagens, seguido do seu

retrato físico e psicológico. A partir dessas descrições, dos ambientes e dos personagens, o leitor tem acesso à vida individual e também social dos personagens. Balzac descreve o indivíduo, o meio social no qual ele vive e as influências desse meio na construção da sua personalidade, da sua identidade. O eu do personagem é constituído a partir de uma série de fatores: psicológicos, econômicos, sociais e culturais.

Os personagens podem ter identidades múltiplas como Vautrin/Jacques Collin/Carlos Herrera/ Engana-a-morte (*O pai Goriot*, 1834-1835a; *Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847) e Felicidade des Touches/Camilo Maupin (Beatriz, 1839b), ou podem ainda sofrer metamorfoses no decorrer de suas vidas, como é o caso de Eugênio de Rastignac (*O pai Goriot*, 1834-1835a), Luciano Chardon de Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847), Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a), Eugênia Grandet (*Eugênia Grandet*, 1833). Há um duplo efeito de incompletude na construção do personagem, a sua identidade é um vir a ser. Há uma reconfiguração das identidades que está vinculada à recomposição do campo social. Os heróis balzaquianos são paradoxais e contraditórios, como a realidade na qual estão inseridos.

Para Ebguy (2010) o século XIX, “desencantado” da burguesia ascendente, século das “ilusões perdidas” é também um século do retorno dos mitos, de um esforço para sacralizar o indivíduo, sob sua forma mais resplandecente. Indivíduo como um homem todo poderoso, que conquista o seu lugar por si mesmo, como Napoleão. Um indivíduo que não deve esse poder senão a ele mesmo, que toma o lugar de um Deus que se eclipsa.

Essa tentativa de valorização do indivíduo e do seu poder de conquistar o mundo contribui para o aumento das características narcísicas no início do século XIX. Em Balzac encontramos vários personagens órfãos, solitários e talentosos, que buscam alcançar o sucesso por meio do seu talento. A história de Balzac também é um exemplo de um homem que se fez por meio de seu gênio, como Napoleão.

Acreditamos que na construção dos personagens d'A *Comédia Humana* nos deparamos com vários personagens narcísicos. Primeiro porque ao criar um personagem, o escritor projeta nele, partes do seu próprio narcisismo. Segundo, porque Balzac viveu numa sociedade em transformação, numa época, século XIX, em que individualismo, consumo e imagem de si mesmo passaram a serem características valorizadas na sociedade francesa. Essas características incentivaram o desenvolvimento do narcisismo, o que, do nosso ponto de vista, também propiciou o desenvolvimento de patologias narcísicas.

Encontramos n'A *Comédia Humana* vários personagens autobiográficos, nos quais Balzac mistura fatos da sua história pessoal com a ficção. Sabemos que Balzac mistura aos seus personagens de ficção pessoas da vida real, mas entre as pessoas reais que serviram de modelo para a sua '*Comédia*', o primeiro foi ele mesmo. Encontramos vestígios da história pessoal de Balzac em vários dos seus personagens, entre os quais se destacam: Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b), Rafael de Valentim (*A pele de Onagro*, 1831a), Pedro Grassou (*Pedro Grassou*, 1840a), Félix de Vandenesse (*O lírio do vale*, 1835b), etc.

Em *Luís Lambert* (1832-1833b), Balzac apresenta o personagem Luís, um pensador genial e infeliz, autor do "*Tratado da Vontade*", como um companheiro de infância durante o seu internato no colégio Vendôme. No decorrer dessa história, Balzac

afirma que esses dois companheiros do colégio (o narrador/Balzac e Lambert) eram alunos que não conseguiram se adaptar às regras do colégio, não faziam as suas tarefas, preferindo dedicarem-se à leitura, recebendo em função desse “mau comportamento” inúmeros castigos, que eles classificam de torturas e que contribuíram, de acordo com o narrador para o adoecimento do autor do “*Tratado da Vontade*”.

Segundo Castex (1976) nada nos assegura que Balzac tenha escrito um “*Tratado da Vontade*” como fizeram seus personagens autobiográficos: Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) e Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a). No entanto, essas alusões aos seus desejos infantis testemunham um interesse precoce do escritor pela filosofia e pela ciência.

Ao narrar *Facino Cane* (1836b), Balzac relata a sua vida na mansarda situada na Rua Lesdiguières, em Paris, onde ele levava uma vida monástica, que afirmava ser necessária ao seu empreendimento. Nesse período, ele ia observar os costumes do povo francês, tão mal vestido como os operários. Nessa obra, Balzac tenta explicar de onde vem a sua capacidade artística:

Em mim a observação já se havia tornado intuitiva, penetrava a alma sem se descuidar do corpo; ou, antes, apreendia tão bem os detalhes exteriores que ia imediatamente além; dava-me a faculdade de viver da vida do indivíduo sobre a qual ela se exercia⁹⁸ (Balzac, 1836b, p. 551).

Tais observações constituíam para Balzac, verdadeiros estudos do comportamento humano. Balzac continua:

⁹⁸ Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait (Balzac, 1836a, p. 62).

Ao ouvir essa gente, eu podia identificar-me com a vida deles (...) seus desejos, suas necessidades, tudo passava para a minha alma ou minha alma passava para a deles. Era o sonho de um homem acordado (...). A que devo eu esse dom? Será o da vidência? Será uma dessas qualidades cujo abuso pode levar à loucura? Nunca pesquisei as causas desse poder; possuo-o, e dele me sirvo, eis tudo. Saibam, somente, que desde essa época eu havia decomposto os elementos dessa massa heterogênea denominada povo, que eu a tinha analisado de modo a poder avaliar suas boas ou más qualidades (...). Não poderão imaginar quantas aventuras perdidas, quantos dramas esquecidos nessa cidade da dor⁹⁹ (Balzac, 1836b, p. 552).

Nas suas narrativas parece que Balzac misturava aos fatos que ele observava a sua imaginação, um talento, que segundo ele, também se desenvolveu. Théophile Gautier (1811-1872), contemporâneo de Balzac, afirma que o escritor d'A *Comédia Humana* recomendava aos jovens que desejavam tornarem-se escritores reconhecidos, uma vida regrada, privada dos prazeres mundanos, uma vida verdadeiramente monástica. Balzac acreditava que as privações incitavam a imaginação, como é o caso de Rafael de Valentin, personagem de *A pele de Onagro* (1831a). Ele dizia que para desenvolver o talento, primeiro, era necessário se enclausurar, levar uma vida simples, bebendo água e comendo apenas o necessário para sobreviver, dormir pouco, levantar cedo e acima de tudo conservar a castidade (Gautier, 2011). N'A *Comédia Humana* encontraremos vários homens de talento, que alcançaram a glória, mas que tiveram

⁹⁹ En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie (...) leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur. C'était le rêve d'un homme éveillé. (...). A quoi dois-je ce don ? Est-ce une seconde vue ? est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie ? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance ; je la possède et m'en sers, voilà tout. Sachez seulement que, dès ce temps, j'avais décomposé les éléments de cette masse hétérogène nommée le peuple, que je l'avais analysée de manière à pouvoir évaluer ses qualités bonnes ou mauvaises. (...). Vous ne sauriez imaginer combien d'aventures perdues, combien de drames oubliés dans cette ville de douleur ! (Balzac, 1836a, p. 63).

assim como o escritor d'A *Comédia Humana*, uma vida extremamente modesta, sendo que a grande maioria vivia praticamente na miséria.

N'A *missa do ateu* (1836c), Balzac narra a história do famoso Dr. Desplein, um dos grandes cirurgiões franceses d'A *Comédia Humana*, que como Balzac e muitos de seus heróis, também conheceu a miséria, durante a sua vida de estudante, morando numa mansarda em Paris, onde recebeu o fiel apoio de Bourgeat. O Dr. Desplein relata ao discípulo, Dr. Bianchon:

Tive um começo de vida tão duro, meu caro Bianchon, que posso disputar a qualquer um a palma dos sofrimentos parisienses. Suportei tudo: fome, sede, falta de dinheiro, falta de roupa, de calçado e de camisas, tudo o que a miséria tem de mais rude¹⁰⁰ (Balzac, 1836c, p. 312).

Rafael de Valentin de *A pele de Onagro* (1831a), também é um dos personagens d'A *Comédia Humana* inspirados na vida do próprio Balzac. Rafael de Valentin (*A pele de Onagro*, 1831a) e Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833b) são autores do “*Tratado da Vontade*”, um ensaio filosófico que segundo os biógrafos de Balzac foi confiscado por seus professores quando ele era interno, no colégio de Vendôme.

Segundo Mozet (2005) Balzac tinha consciência de pertencer a um século no qual a filiação patriarcal não era mais suficiente para definir um indivíduo. Ainda jovem Honoré recusou-se a ser notário como o seu pai. Ele tornou-se escritor, ou seja, alguém para quem a escritura é busca de identidade e alguém para quem a identidade não tem sentido fora da escritura. De livro em livro, o romancista afirma e confirma por meio da

¹⁰⁰ J'ai eu de si rudes commencements, mon cher Bianchon, que je puis disputer à qui que ce soit la palme des souffrances parisiennes. J'ai tout supporté : faim, soif, manque d'argent, manque d'habits, de chaussure et de linge, tout ce que la misère a de plus dur (Balzac, 1836d, p. 83).

sua assinatura a sua originalidade de autor. A questão da filiação está no centro d'A *Comédia Humana*, e de toda a literatura do século XIX, sobretudo, nos romances que se tornam lugares privilegiados de uma interrogação sempre renovada sobre a identidade. Toda escritura é uma busca de identidade.

No início da sua vida de escritor Balzac faz uso de outras identidades, não se sentindo seguro para usar o seu próprio nome. Em 1829 ele assinará seu nome pela primeira vez, aos trinta anos. Seus relatos autobiográficos parecem ser uma tentativa de autoanálise, ou seja, de elaboração dos seus próprios sofrimentos. Antes de se tornar um escritor consagrado, Balzac constrói outras identidades, como Horace de Saint-Aubin, para preservar o seu nome. A morte de Horace de Saint-Aubin, é uma morte simbólica. Morre o escritor imaturo e nasce Honoré de Balzac. Mesmo depois de famoso, ele renega as suas obras anteriores. Além disso, ele tenta ser outra coisa além de escritor: jornalista, impressor, escritor de teatro, etc.

Por meio da criação de seus personagens, Balzac se permitiu viver outras vidas, mesmo sendo estas parte de um sonho acordado. Nesse sonho, Balzac como escritor projetou nos seus heróis as suas próprias fantasias. Descreveu a sociedade francesa misturando realidade e ficção, realidade e fantasia. A sua identidade de escritor foi construída apesar de todos os seus fracassos. Mesmo desenganado como escritor de tragédias e de comédias, Balzac persegue o seu desejo. No lugar do desespero, Balzac percebe a necessidade do trabalho incansável. Ele escreve várias obras sem assinar o seu nome, faz vários experimentos, estuda, aprende e continua a sua criação.

Os fracassos repetidos de Balzac nos remetem ao conceito de compulsão à repetição¹⁰¹ de Freud (1920/2006c), ou seja, uma necessidade de repetir para elaborar, construir. A cada fracasso, Balzac ganhava uma nova força para elaborar e reconstruir, criar outra coisa, outro projeto, outro livro, outro personagem. O projeto d'A *Comédia Humana*, um dos maiores empreendimentos da história da literatura, é uma criação dinâmica, constante, em pleno movimento, que permite e convida sempre à outra criação, a outras ideias.

Assim, em Honoré de Balzac temos um eu em transformação, em metamorfose. Uma busca de identidade, uma construção constante, dinâmica e em processo de transformação, como acontece com os seus personagens: Eugênio de Rastignac (*O pai Goriot*, 1834-1835a), Eugênia Grandet (*Eugênia Grandet*, 1833), Luciano Chardon de Rubempré (*Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847), etc.

Nossos estudos sobre a melancolia e o processo de criação artística nos levam a acreditar que assim como o narcisismo é um mecanismo central na constituição do eu, e a fixação narcísica é constitucional na melancolia, encontramos as mesmas características na construção dos personagens melancólicos, uma vez que eles são construídos a partir das fantasias do escritor.

As contribuições de Balzac para a compreensão do psiquismo

De acordo com Borel (1971) um dos objetivos da literatura é a representação da vida, das doenças, da angústia, do sofrimento e da morte. Balzac reserva na sua obra um

¹⁰¹ Ao nível da psicopatologia concreta, processo Incoercível e de origem Inconsciente, pelo qual o indivíduo se coloca activamente em situações penosas, repetindo assim experiências antigas sem se recordar do protótipo e tendo pelo contrário a impressão muito viva de que se trata de algo de plenamente motivado na actualidade (Laplanche & Pontalis, 1988, p. 125).

lugar considerável às patologias sob seus dois aspectos: orgânico e psiquiátrico. Encontramos vários médicos n'*A Comédia Humana*, homens instruídos, sábios, sendo o Dr. Horace Bianchon, o mais instruído e o mais altamente representativo da profissão. Bianchon é aluno e discípulo do Dr. Desplein, um dos maiores cirurgiões d'*A Comédia Humana*.

Os médicos representados n'*A Comédia Humana*, especialmente, o Dr. Horace Bianchon, dão importância à fala de seus pacientes, aos seus sentimentos, às suas emoções e a sua história de vida. Os desejos excessivos, as grandes paixões caso não sejam controladas podem causar várias patologias. Além disso, Balzac observa que o corpo é lugar de manifestação de angústias, conflitos. O delírio, um dos sintomas da febre, pode revelar os segredos daquele que sofre.

Borel (1971) explica que em Balzac encontramos a febre, normalmente, relacionada a uma causa emocional. A causa moral das patologias pertence a uma forte tradição popular, reconhecida pela medicina. Existe em Balzac uma analogia entre a paixão e a febre. As ideias, os sentimentos, as emoções são forças vivas que podem, de acordo com o sentido dos acontecimentos, destruir ou fortificar um órgão. A doença ocorre logo após a tomada de consciência de um acontecimento exterior, seguido de seu efeito psicológico: a emoção que ele desencadeia. Assim, a causa moral tem efeitos diretamente físicos.

No romance, *Memórias de duas jovens esposas* (1841-1842a), Balzac reconhece o poder da fantasia que permitia às amigas, Renata e Luísa, sonharem com outras possibilidades de vida que iam além dos muros do convento. Ao relatar a monotonia, a tristeza e a falta de graça da vida das Carmelitas, presas num convento cheio de trabalhos e de regras, Balzac por meio da personagem Luísa fala da fantasia, dos sonhos

e devaneios como uma forma possível e saudável para lidar com as insatisfações da vida real. Balzac (1841-1842a) declara: “a fantasia nos dera a chave de seus reinos, éramos, alternativamente, uma para a outra um encantador hipogrifo, a mais alerta despertava a mais sonolenta e nossas almas folgavam à porfia, apoderando-se deste mundo que nos estava vedado” ¹⁰² (Balzac, 1841-1842a, p. 197).

Além disso, Balzac percebe a importância do delírio na compreensão da patologia, o que será posteriormente explorado e teorizado por Freud. Ao relatar os delírios dos seus personagens, quando eles se deparam com a proximidade da morte, Balzac descreve o delírio como uma verdade singular do sujeito. Por meio do delírio, o personagem reconstrói a sua história, expressa seus sentimentos mais ambíguos, revela seus conflitos, seus desejos e a sua angústia. No delírio vem à tona o inconsciente e os seus absurdos. Quando delira, o sujeito fica desprovido de qualquer recalque. No delírio a associação de ideias tem um fluxo livre, constante, emotivo. É um momento de catarse, de elaboração e de construção de sentido. Balzac em *Esplendores e misérias das cortesãs* (1839-1847) mostra-nos os perigos das revelações do delírio: “A condessa ia quase morrendo; seu marido a pusera ele mesmo na cama, receando as revelações do delírio” ¹⁰³ (Balzac, 1839-1847, p. 320). Aqui, Balzac fala do delírio como portador da verdade do sujeito. Para Balzac o delírio pode nos revelar os segredos do doente.

¹⁰² “la fantaisie nous avait donné la clef de ses royaumes, nous étions tour à tour l'une pour l'autre un charmant hippogriffe, la plus alerte réveillait la plus endormie, et nos âmes folâtraient à l'envi en s'emparant de ce monde qui nous était interdit” (Balzac, 1841-1842, p. 4).

¹⁰³ “La comtesse avait failli mourir, son mari l'avait gardée lui-même au lit en craignant les révélations du délire ; et, depuis vingt-quatre heures, elle vivait avec un poignard dans le cœur. Elle disait, dans sa fièvre, à son mari : -- Délivre Lucien, et je ne vivrai plus que pour toi !” (Balzac, 1846, p. 47).

O sofrimento em Balzac é consequência das relações que os homens estabelecem consigo mesmos e das relações que ele estabelece com a sociedade. Dessa forma, percebemos que os acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais interferem na construção subjetiva dos seus personagens. Balzac acreditava que se procedesse como um secretário da sociedade francesa, narrando a sua história, se tornaria um pintor mais ou menos fiel dos tipos humanos. Balzac afirma:

Cingindo-se a essa reprodução rigorosa, um escritor podia tornar-se um pintor mais ou menos fiel, mais ou menos feliz, paciente ou corajoso dos tipos humanos, o narrador dos dramas da vida íntima, o arqueólogo do mobiliário social, o enumerador das profissões, o registrador do bem ou do mal; mas, para merecer os louvores que todo artista deve ambicionar, não deveria eu estudar as razões desses efeitos sociais, surpreender o sentido oculto nessa imensa reunião de tipos, de paixões e de acontecimentos? Enfim, depois de ter procurado, não digo achado, essa razão, esse motor social, não seria preciso meditar sobre os princípios naturais e ver em que as sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna do verdadeiro, do belo? (...). Assim descrita, a sociedade devia carregar consigo a razão de seu movimento¹⁰⁴ (Balzac, 1842b, pp. 670-671).

Aqui fica clara a preocupação de Balzac de entender o que impulsiona o homem dentro da sociedade, o que o faz mover-se. Ele atribui aos instintos e às paixões um lugar central na vida dos homens em sociedade. Além disso, atribui ao governo e às

¹⁰⁴ S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau ? (...). Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement (Balzac, 1842a, pp. 11-12).

religiões, especialmente ao catolicismo, que ele afirma serem “sistemas de repressão das tendências depravadas do homem” a função de manter a ordem social.

Hourdin (1950) afirma que tanto Balzac como todos os escritores que o precederam são pintores dos desejos e das paixões humanas. E para Balzac as leis sociais são insuficientes para reprimir os instintos e as paixões. Os homens são, portanto, dominados pelas paixões individuais.

De acordo com Rónai (1990) Balzac via além das aparências. Foi um observador perspicaz, capaz de retratar os desejos e sentimentos mais ocultos das suas personagens. Em Balzac podemos ver os conflitos suscitados pela ambiguidade expressa no caráter dos seus personagens. Rónai (1990) pontua:

Com ele, em suma, fazemos um completo aprendizado da vida, descobrindo os conflitos ocultos no seio das famílias, a fragilidade dos amigos e as suas traições, o êxito dos bajuladores e dos hipócritas, a preterição dos bons, a insensibilidade dos ricos, o ódio e a inveja dos pobres, as rivalidades mesquinhas e a inércia irritante das repartições, as vinganças terríveis de sensibilidades feridas. Vemos em ação as mil formas do amor (um dos seus grandes temas), assumindo às vezes feições romanticamente angelicais, porém mais frequentemente agindo como paixão devastadora que transtorna a existência de suas vítimas (...). Não é nenhuma visão otimista, mas por isso mesmo ajuda-nos a enfrentar o mundo em que vivemos, pois suas principais características em nada mudaram no decorrer do último século. Dir-se-ia que Balzac aceitou enfrentar deliberadamente todas as experiências para facilitar-nos a orientação no labirinto confuso da sociedade (p. 149).

Tanto para Hourdin (1950) quanto para Rónai (1990) em Balzac o homem parece ser dominado por forças estranhas a ele mesmo. O homem possui sentimentos ambíguos, é surpreendido por atitudes que não sabe explicar. Balzac denuncia a presença de algo estranho no homem. Luísa, personagem de *Memórias de duas jovens esposas* (1841-1842a) escreve à amiga Renata: “Desisto de te descrever meus sofrimentos. Havia em mim um outro eu, que eu ignorava”¹⁰⁵ (Balzac, 1841-1842a, p. 363).

Essa fala de Balzac por meio da personagem Luísa nos remete ao conceito de inconsciente em Freud (1915/2006b). Esse outro eu, essa força estranha, Freud (1915/2006b) denominou inconsciente. Constatamos que tanto em Balzac como para Freud, o homem não é senhor em sua própria casa.

Além disso, tanto para Balzac quanto para Freud, o sofrimento é compreendido como uma forma de subjetivação relacionada ao contexto histórico e social. O sofrimento psíquico denuncia a ambivalência dos sentimentos, a dificuldade de conciliar os desejos individuais com as regras sociais. Em Balzac a tristeza profunda, o desgosto é o representante desse conflito, sintoma que presentifica a renúncia e marca a insatisfação do desejo.

Balzac explica, ainda no seu ‘*Prefácio*’ (1842a), que ele atribui importância aos sentimentos, aos fatos da vida cotidiana, secretos ou patentes, e aos atos da vida individual, que pode ser comparada à importância que os historiadores atribuem aos acontecimentos da vida pública das nações.

¹⁰⁵ “Je renonce à te peindre mes souffrances. Il y avait en moi-même une autre moi que je ne savais pas pouvoir exister” (Balzac, 1841-1842b, p. 181).

Baron (2003) inicia seu artigo *L'Homme miroir* com a seguinte questão: Como não falar de psicanálise à propósito de Balzac? Para compreender a frustração primordial causada por uma infância infeliz, ele se entrega, na sua obra, a uma verdadeira autoanálise e pressente quase todos os conceitos da psicanálise. No decorrer do seu trabalho, Baron afirma que é difícil não fazermos a comparação entre as intuições balzaquianas e as teorias freudianas.

Desde o início da sua escrita, Balzac destaca a importância do amor materno na formação da personalidade da criança. Em várias passagens da sua obra ele pontua que os filhos do amor são crianças mais felizes, enquanto os filhos do dever, ou seja, de casais que se casaram sem amor, na maioria das vezes, são crianças que não são amadas pelos pais, tornando-se frustradas e insatisfeitas. Em *O lírio do vale* (1835b), os personagens, Félix de Vandenesse e a Senhora de Mortsauf, narram, um para o outro, as suas tristes infâncias, desprovidas do amor materno.

Balzac ao narrar a história da menina Pierrette, destaca a importância do amor na formação da personalidade da criança e revela os perigos, que a escassez ou a falta do mesmo, podem produzir no decorrer da vida do indivíduo, causando ou agravando patologias que podem levar à morte. A história de Pierrette é marcada por várias perdas, primeiro do pai, seguida da morte da mãe. Posteriormente, ela é afastada da avó e do seu companheiro de infância e maltratada pelos tios Rogron. Pierrette é submetida a torturas morais e físicas, a sevícias de toda a espécie. Segundo o Doutor Martener esses maus tratos foram a causa da enfermidade mortal da menina (*Pierrette*, 1840c).

Segundo Castex (1976) os livros que compõem *A Comédia Humana* podem ser lidos em qualquer ordem, dependendo do interesse do leitor, mas não podemos esquecer que a ordem escolhida por Balzac, mesmo sendo imperfeita, possui um sentido. Essa

organização possui uma coerência geral e intenções particulares. As *Cenas da vida privada* devem mostrar os problemas do início da vida, especialmente os vivenciados no casamento. As *Cenas da vida privada* estão destinadas a representar a fase da vida que corresponde às emoções da infância, da juventude, aos seus primeiros erros e ao início da vida social. Representam a infância e a adolescência.

As *Cenas da vida de província* e as *Cenas da vida parisiense* estão associadas, elas se relacionam no decorrer d'*A Comédia Humana*. Representam o conflito que se instala na adolescência e que convida a uma identificação. É a descrição do término da puberdade, na qual as ilusões se desmoronam. As paixões, os cálculos e as ideias tomam o lugar das sensações, dos movimentos irrefletidos. As *Cenas da vida parisiense* representam a maturidade, a renúncia aos prazeres e a aceitação da realidade (Castex, 1976).

Podemos interpretar essa organização como uma tentativa de compreensão dos estágios do desenvolvimento humano, organizados numa sequência, que vai da infância, passando pela adolescência, momento de crise, até à maturidade e à velhice.

De acordo com Sennett (1988) para Balzac a cidade moderna com sua cultura de mobilidade voraz é uma revelação da psique. Ele divide *A Comédia Humana* em uma sequência: *Estudos de costumes*, *Estudos filosóficos* e *Estudos analíticos*. Na primeira parte de seus estudos, *Estudos de costumes*, encontramos uma classificação intitulada: *Cenas da vida privada*, *Cenas da vida provinciana* e *Cenas da vida parisiense* na qual cada fase representa um ciclo de vida, sendo que o amadurecimento das personagens ocorre na cidade parisiense. Ao descrever minuciosamente as personagens nos seus romances, Balzac revela aspectos das relações sociais. As forças sociais aparecem nos relacionamentos dos personagens.

Nos seus romances de aprendizagem (*O pai Goriot*, 1834-1835a; *Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; e *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847), que são romances cujos heróis são pessoas jovens, que estão aprendendo com a ajuda de pessoas mais velhas, ou melhor, mais maduras a viver em sociedade, Balzac desvenda as regras e segredos sociais, necessários para triunfar na vida. Ao analisar os processos sociais e as regras para o sucesso, Balzac percebe e descreve uma sociedade perversa. Grandes mestres d'A *Comédia Humana*, como Vautrin (*O pai Goriot*, 1834-1835; *Ilusões perdidas*, 1837-1839-1843; e *Esplendores e misérias das cortesãs*, 1839-1847) ensinam aos seus discípulos que para obterem sucesso na vida em sociedade, faz-se necessário “comermos” uns aos outros. Outro caminho para a entrada na alta sociedade pode ser, como aconselha Mme. de Mortsauf a Félix de Vandenesse, (*O lírio do vale*, 1835) permanecer ao lado das senhoras mais velhas, que são sábias, cheias de experiência e influência.

De acordo com Grange (2008) a partir d'A *Comédia Humana*, tudo parece ter sido vivido, tudo parece ter sido escrito, a cidade de Paris sobrevive a ela mesma. Balzac descreve a nostalgia de um tempo passado, a ideia de uma plenitude perdida, a imagem de um ideal, de um passado desaparecido. A narrativa de Balzac mostra a desapareição da sociedade do Antigo Regime, mas, além disso, ela mostra as novas formas de vida, a destruição das antigas relações sociais pelo dinheiro.

Ainda para Grange (2008) A *Comédia Humana* produz bem dentro de seu movimento uma análise política e social. A obra como manifestação do espírito de um povo tem um espírito político e consequências sociais, visto que ela visa dar, indiretamente, a todos o sentido de uma harmonia. O papel da religião n'A *Comédia Humana* é de ordenar a vida de todos. Ela tem uma função simbólica, de regular o poder

dos mais fortes por meio da caridade, e de conduzir as classes inferiores a aceitar a supremacia da classe mais abastada.

Além de descrever a desestruturação da sociedade, Balzac aposta na família, na amizade e nas grandes instituições sociais como o governo e a religião como possibilidades de restabelecer os laços que o individualismo dissolveu. Por isso, de acordo com Castex (1976), ela fala da família e não do indivíduo como elemento social. Isso explica a atenção que ele dá à instituição do casamento. Daí a sua postura conservadora em relação ao casamento. Resgatar a família seria uma das formas de salvar a sociedade. A sua reflexão moral está ligada a um pensamento político. Balzac acreditava na virtude de um poder autoritário, poderoso e centralizado, podendo ser ele monarquista, imperial ou republicano, mas capaz de impor a sua lei, mesmo ao preço de uma repressão violenta.

Ao analisar o dandismo como uma das formas de subjetivação em Balzac, Calaça (2010) explica que esse movimento é um instrumento do cuidado de si, um processo que não cura o mal-estar da juventude do século XIX, mas que constrói uma forma de vida e permite algumas conquistas individuais. O dandismo é uma prática individual de subjetividade que nasce e se nutre da amizade. Nesse sentido, a amizade pode ser vista como uma resistência ou como uma alternativa frente ao surgimento do individualismo e “O dandismo como instrumento do cuidado de si tem uma função curativa e terapêutica” (Calaça, 2010, p. 135). Calaça argumenta:

Nos dândis balzaquianos o cuidado de si é uma tentativa de conversão dos desejos individuais à realidade social; de salvar e de reforçar o ser moral interior para afrontar a sociedade fazendo da insolência e do cinismo soluções contra a melancolia – uma melancolia de ordem histórica (Calaça, 2010, p.135).

Nesse sentido a narrativa balzaquiana consiste não apenas numa análise das perturbações em decorrência das mudanças sociais, mas em propostas alternativas para lidar com as consequências desses processos.

Vários fatores nos levam a acreditar que Balzac, por meio da ficção, ancorado num saber ao mesmo tempo científico e intuitivo, foi um conhecedor do psiquismo. Dentre esses fatores se destacam: a importância que ele deu aos sentimentos na vida das suas personagens (como as narrativas nas quais a tristeza profunda, o pesar, a mágoa, o desgosto são expressões de sofrimento, de patologias como a melancolia, das somatizações e inclusive da morte); a valorização das experiências infantis (como, por exemplo, do amor materno, dos maus tratos) na formação da personalidade; a constatação da presença de desejos antagônicos no ser humano; a importância da repressão para controlar os desejos individuais e contraditórios do ser humano; a relevância dos acontecimentos históricos, sociais e econômicos na determinação do lugar que o indivíduo poderá ocupar na sociedade, etc. Além disso, Balzac ressaltou o seu desejo de “surpreender o sentido oculto nessa imensa reunião de tipos, de paixões e de acontecimentos” ¹⁰⁶ (Balzac, 1842b, p. 670).

Encontramos n’A *Comédia Humana* várias formas do conflito freudiano, o conflito entre as pulsões de vida e pulsões de morte, entre desejo e defesa, no qual um dos polos é sempre o amor, a sexualidade. Em Balzac a falta de amor e a frustração sexual têm um papel importante no desenvolvimento dos mais diversos tipos de patologias, que serão posteriormente teorizadas por Freud. Balzac compreende que a esquizofrenia, a histeria, a psicose são doenças existenciais, que resultam do divórcio

¹⁰⁶ « surprendre le sens caché dans cette immense assemblage de figures, de passions et d’événements » (Balzac, 1842a, p. 11).

entre as necessidades fundamentais do indivíduo e as leis da sociedade na qual ele vive (Baron, 2003).

Outra semelhança entre a literatura balzaquiana e a psicanálise é o fato de ambas serem ficções, ou seja, criações que privilegiam a narrativa como uma das formas de constituição de subjetividade. Freud cria a psicanálise a partir da escuta da história de vida das suas pacientes, é a cura pela palavra. A escrita dos casos atendidos por Freud se assemelha à escrita de romances, e o único prêmio recebido por Freud durante a sua vida é prêmio Goethe, no qual ele é reconhecido como um grande escritor (Freud, 1930/1996n).

Observamos na narrativa balzaquiana algumas mudanças no que diz respeito à concepção do sofrimento humano, e especialmente, no que diz respeito à melancolia. Ao associar o sofrimento de seus personagens às circunstâncias sociais, ou seja, como consequência das relações que eles estabelecem na sociedade, de acordo com a sua realidade, Balzac se distancia da crença da patologia puramente orgânica. Ele se afasta da teoria dos quatro humores e amplia a concepção da doença como uma construção que pode resultar da interferência de um conjunto de fatores: orgânico, social e emocional.

No que diz respeito à representação da melancolia nos deparamos com a perda das ilusões n'A *Comédia Humana*. Acreditamos que a perda das ilusões pode ser equiparada à perda de um ideal na psicanálise. Em ambos os casos o indivíduo não consegue nomear a sua perda, havendo uma impossibilidade de elaboração do luto, pois o indivíduo não sabe o que perdeu.

Percebemos que para a psicanálise, o narcisismo é o mecanismo central na formação da subjetividade e a fixação narcísica é constitucional na melancolia, e na literatura os personagens são construídos a partir do narcisismo do escritor. As

fantasias, o devaneio, os sonhos noturnos são substitutos do brincar infantil, por meio deles o escritor foge da realidade, realiza os seus desejos e também os desejos da humanidade. Ao construir os personagens e colocá-los em ação, o escritor projeta seus desejos no personagem, ou seja, faz uso de partes de seu eu, do seu narcisismo na sua construção. Assim, constatamos que o narcisismo é o mecanismo central tanto na melancolia descrita por Freud quanto na construção dos personagens balzaquianos.

Balzac captura as diferentes concepções da melancolia (tradição filosófica e a tradição médica), as transformações na compreensão dessa patologia e a evolução no tratamento dos pacientes. Ilustramos essa passagem com uma conferência da equipe médica solicitada para atender o personagem Rafael de Valentin no romance: *A pele de Onagro* (1831a). Balzac capta a importância das transformações sociais, econômicas e culturais na constituição da subjetividade e no desenvolvimento das patologias. Em Balzac a melancolia é um sintoma social. Uma sociedade com características narcísicas propicia a valorização do individualismo e, conseqüentemente, o desenvolvimento das patologias narcísicas. A tristeza profunda, o abatimento, o desgosto, a perda da autoestima e a falta de interesse pelo mundo exterior, pelas relações objetais, seriam então sintomas da melancolia. Trata-se da perda da libido, de uma perda pulsional.

Nesse contexto, a doença pode ser compreendida como uma forma de neutralização de energia, em que o corpo doente, isolado do mundo, decepcionado pela impossibilidade ou pelo fracasso da conquista, torna-se desiludido, desencantado e condenado à imobilidade. O tédio, a desilusão, a tristeza, a melancolia e a morte assemelham-se à impotência, à imobilidade, e conseqüentemente, à ausência de desejo. Assim o corpo do melancólico é um corpo desvitalizado, sem energia. A melancolia denuncia a impossibilidade de alcançar os ideais, consiste na perda da libido, das ilusões, no retorno às relações narcísicas, na perda do contato com o outro, num retorno

do eu sobre si mesmo. O eu torna-se empobrecido e em função do seu fracasso é considerado incompetente.

Considerações finais

Neste trabalho refletimos sobre a importância dos escritos balzaquianos para a compreensão dos acontecimentos históricos, políticos e sociais na França no século XIX e, sobre os estudos de Freud acerca do valor da literatura para a compreensão dos processos psíquicos. A literatura, por meio do movimento do Romantismo, se apropria do saber médico sobre a melancolia e faz uma leitura da melancolia como um sintoma da sociedade francesa no século XIX, denominando-a ‘o mal do século’.

Ao entrarmos em contato com a obra e a biografia de Honoré de Balzac, constatamos o valor d’*A Comédia Humana* para as ciências humanas, sociais e médicas na contemporaneidade, sobretudo, para a psicanálise. Com a ideia de descrever o homem na sociedade, nas diversas relações que ele estabelece no decorrer da sua vida, fazendo suas personagens reaparecer em vários romances, ora como personagem principal, ora como personagem secundário, Balzac (1842a) ampliou a nossa compreensão da cena social, das relações que os homens estabelecem consigo mesmos, com outros homens e com a sociedade. Mostrou-nos que da mesma forma que ocorre com os animais, acontece com os humanos uma luta pela vida, pela sobrevivência. No entanto, o que se descortina nas relações humanas é algo mais complexo, porque o homem segundo Balzac é dotado de inteligência, de pensamento.

Balzac fez uma análise sociológica e psicológica da sociedade francesa do seu tempo. Descreveu e analisou os indivíduos dentro de uma sociedade em movimento, numa sociedade em crise, revolucionada. Mostrou-nos os indivíduos transformando a sociedade e também as consequências destas transformações sociais na vida dos indivíduos.

Na tentativa de compreender o ser humano, Balzac questiona o que é o homem e o que o move na sociedade. Balzac constata a existência das paixões, do querer viver, mas ao mesmo tempo a paixão é causa de desordem. A paixão é uma força viva sem a qual nem o homem nem a sociedade não são nada. Mas a paixão longe de criar a vida a destrói. A paixão mata como mata a ausência da paixão. Ela é ao mesmo tempo necessidade e fatalidade. O universo balzaquiano das paixões se define como um universo da fatalidade, no qual tudo o que se ganha de um lado, se perde de outro.

Entregar-se ingenuamente nas relações com o outro é um erro fundado na ilusão de que as relações humanas são partilhadas. A pior loucura é imaginar que podemos refazer o mundo, de maneira durável e verdadeira, a partir de um amor, de uma história de vida privilegiada. Quem imagina ser feliz sendo natural, se expõe aos piores desastres. É preciso recusar viver intensamente, desejar, ou pelo menos recusar a imagem ingênua que fazemos da vida. Para conquistar um mínimo de felicidade para aqueles que nos cercam, é necessário controlar os prazeres, as paixões, os desejos.

N'A *Comédia Humana* a sociedade francesa é comparada a uma selva, na qual os sobreviventes são aqueles que aprendem e entram sem pudor no perverso jogo das relações sociais, nas quais prevalecem o desejo individual e o poder do dinheiro. Moral e virtude são atributos dos fracos, daqueles que renunciam a desenvolver a força de seus desejos sobre o campo de batalha da sociedade. Vemos nos romances balzaquianos que para conquistar os seus objetivos os homens podem dissimular, mentir, trapacear, etc.

Ao descrever as contradições sociais com as quais se deparou, Balzac fez uma análise concreta e precisa do interior da sociedade francesa no século XIX. Balzac analisou a decadência da aristocracia e a ascensão da burguesia, descreveu as diferenças entre as classes sociais e suas consequências para diferentes indivíduos. Nesse sentido, a

criação literária balzaquiana pode ser vista como um dos diversos aspectos da atividade social.

Os acontecimentos históricos como a Revolução Francesa e a Monarquia de Julho, provocaram transformações econômicas, sociais e culturais no começo do século XIX na França. Os desejos que inspiraram esses movimentos eram carregados de crenças idealizadas. A realidade se mostrou incompatível com as ilusões que motivaram essas lutas. O contato com a realidade mostrou a impossibilidade da realização desses desejos desencadeando nos indivíduos a perda das ilusões, seguida de uma tristeza profunda. A melancolia foi denominada ‘o mal do século’ XIX.

O ‘mal do século’ consiste no sentimento de impotência, causado pela impossibilidade de encontrar um caminho numa sociedade que não oferece aos seus indivíduos nenhuma oportunidade. O ‘mal do século’ consiste na angústia gerada pelo excesso de desejos e pelas limitações ou pelas impossibilidades para a realização dos mesmos. Essa distância entre desejo e possibilidade concreta de realização do mesmo implica em sofrimento, angústia, impotência, frustração, que encontra no corpo uma das possibilidades de expressão. Nesse sentido, a melancolia é uma patologia que sinaliza o mal-estar da sociedade francesa no século XIX. O excesso ou a ausência do desejo levam à ruína do corpo. A força, o desejo que é a origem da energia, pode ao mesmo tempo se transformar numa força destrutiva ou então paralisar mesmo os homens mais fortes. O desejo excessivo e incapaz de se realizar, paralisa, torna-se ausência de desejo, desilusão. A desilusão política encontra no corpo doente uma possibilidade de expressão. O corpo do doente se instaura como um lugar de manifestação da revolta.

N’A *Comédia Humana* o corpo é uma construção política e social. O estado do corpo revela a história pessoal de um indivíduo e, à qual classe social ele pertence.

Balzac faz do corpo uma figura da relação do personagem ao seu contexto histórico e social. Chabert (*O coronel Chabert*, 1832c) é um personagem que traz no corpo as marcas do seu sofrimento. Chabert está tão desfigurado que precisa abrir um processo para ser reconhecido e identificado. O pai Goriot (*O pai Goriot*, 1834-1835a) e o coronel Chabert (*O coronel Chabert*, 1832c), são personagens que representam a exclusão social. São personagens cujos valores éticos entram em contradição com os novos valores da sociedade francesa. São personagens que sofrem por não serem reconhecidos nem pela sociedade, nem por seus familiares.

Ao narrar as consequências decorrentes dos acontecimentos históricos e sociais, da França no século XIX, como o surgimento do individualismo, o investimento na imagem, as transformações econômicas, políticas, Balzac nos revela uma sociedade em transformação, uma sociedade em crise que produz também uma crise na subjetividade. Essa crise é produtora de novas formas de sofrimento psíquico. Partimos do pressuposto de que as patologias descritas por Balzac n'A *Comédia Humana* parecem estar associadas ao estilo de vida e às relações sociais predominantes no século XIX.

N'A *Comédia Humana*, encontramos os indivíduos perturbados pelos movimentos sociais, pelas revoluções. A narrativa balzaquiana representa a existência moderna, na qual os personagens são confrontados com a crise econômica, social e cultural. Essa crise histórica e social produz também uma crise existencial, uma crise na subjetividade, na qual os personagens se deparam com a falta de instituições protetoras, como a sociedade e o Estado, e se vêem entregues à própria sorte. Os indivíduos são responsabilizados pela construção da sua história, numa sociedade cada vez mais competitiva, individualizada e, completamente dominada pelo dinheiro.

N'A *Comédia Humana*, Balzac narra a história da dificuldade de vários heróis, principalmente jovens solitários, de viverem com dignidade. A juventude torna-se perturbada. As insuficiências e as contradições da revolução burguesa são responsabilizadas pelas desordens da juventude, pelo individualismo, pelo desencantamento em relação ao mundo, pela ausência de pontos comuns de referência. Os homens se voltam para si mesmos, desgostosos do passado e fatigados do presente tornam-se melancólicos. Sentem saudade de uma sociedade que não existe mais. A nova sociedade sem referências e desprovida de certezas torna-se decepcionante, incapaz de cumprir as suas promessas de igualdade, fraternidade e justiça.

Os valores que prevaleciam antes da Revolução, como a crença na religião e no poder do estado, são percebidos, principalmente pelos jovens, como apenas ilusões. O povo toma consciência de uma falta de proteção do estado, associado à morte simbólica do pai, à morte de Deus e a um desencantamento em relação à vida. Essa perda de ilusões colabora com o desenvolvimento do individualismo, desencadeando o espírito de competitividade. Narrando os acontecimentos sociais e históricos predominantes no período que vai da Revolução Francesa à Monarquia de Julho, Balzac nos ajuda a compreender como as mudanças sociais, econômicas e culturais desestabilizaram a sociedade, e conseqüentemente, os seus indivíduos, levando-os a questionarem os seus princípios e os seus valores e a uma tentativa de elaboração de uma crise social e individual, produzida pelas revoluções que marcaram a sua época. A *Comédia Humana* nos permite acompanhar a estruturação de uma nova organização social.

Os valores que surgem dessa sociedade em transformação colaboram para o desenvolvimento das patologias narcísicas, uma vez que idealizam o indivíduo. Esse mito em torno da individualidade, dos ideais de perfeição e realização delega toda a responsabilidade da sua realização no indivíduo, contribuindo para aumentar o equívoco

em relação aos ideais narcísicos. Não podemos esquecer que o homem é um ser social, que vive em sociedade e que precisa do outro para constituir a sua subjetividade. Os heróis d'A *Comédia Humana* não encontram respaldo, nem amparo na sociedade, para superarem os seus conflitos internos, o que aumenta a sua solidão e o seu desamparo.

A narrativa balzaquiana nos ajuda a compreender que a cada acontecimento histórico e social, o homem é convidado a se posicionar, a reorganizar o seu modo de vida para sobreviver na sociedade. Os problemas emocionais, as patologias desenvolvidas pelos indivíduos são formas de expressão do sofrimento psíquico, que deve ser contextualizado, uma vez que os acontecimentos históricos, econômicos e sociais interferem na constituição da subjetividade e na produção de patologias.

Há ainda em Balzac, conforme análise de Castex (1976) uma moral balzaquiana. Além de nos apresentar uma sociedade doentia, decadente, cujo vício fundamental é o individualismo, Balzac propõe algumas alternativas. Ele aposta na família, na religião e no governo como instituições capazes de restaurar os males sociais. A Monarquia e a Religião são formas de repressão e de controle dos desejos e ambições. Essas instituições são consideradas por Balzac como capazes de amenizar as desigualdades sociais.

Balzac antecipa n'A *Comédia Humana* os novos modos de subjetivação que advirão com a consolidação da moderna sociedade. Balzac fala das relações dos homens na sociedade. No decorrer de toda A *Comédia Humana*, não deixou de nos apresentar os conflitos psíquicos dos homens de uma forma contextualizada. Mostrou-nos o quanto os acontecimentos sociais, econômicos e culturais interferem nas relações dos homens inclusive na sua formação subjetiva. A sutileza da arte balzaquiana nos permite o acesso a uma sociedade em movimento. Constatamos que em Balzac a melancolia é um

sintoma social, um sinal da inadaptação ao mundo, da impossibilidade de entrar no círculo social, de aceitar a vida como ela é.

Freud ao analisar a melancolia distancia-se do pensamento de Hipócrates e de Aristóteles. Para Hipócrates a melancolia é uma patologia de origem orgânica, relacionada ao excesso da bÍlis negra no organismo, enquanto para Aristóteles a melancolia é constitutiva dos homens de exceção. Freud cria a categoria das neuroses narcísicas para dar conta da melancolia. Vimos que o narcisismo é fundamental na constituição do eu, no entanto, se há uma falha ou uma fixação nesse estágio, capaz de dificultar ou romper um laço afetivo importante, o indivíduo passa a ter uma predisposição ao desenvolvimento das patologias narcísicas. Acreditamos que a escolha objetual do melancólico se dá sobre uma base narcísica, na qual o sujeito espera ser amado como um objeto ideal. Associamos a melancolia a uma constituição narcísica e a perda de um ideal. As afecções narcísicas representam um excesso libidinal de investimento no eu. Nas patologias narcísicas há um desinvestimento nas relações objetais e um maior investimento na imagem corporal. O indivíduo toma-se como seu próprio objeto de amor. Ao revelar a importância do inconsciente e valorizar as fantasias na formação dos sintomas, Freud rompe com o saber médico sobre a doença mental e inaugura um novo método de tratamento, a psicanálise.

Além disso, percebemos que ao fazer uma análise dos problemas sociais, históricos e políticos da sua época, Balzac penetra na condição humana, narrando a ambiguidade dos nossos desejos, ou seja, revelando os nossos conflitos. Com as transformações sociais surgem novos valores, novas exigências sociais que dão novo rumo à vida. O sofrimento humano também adquire novas formas de apresentação.

Percebemos no decorrer deste trabalho que os poetas e literatos precedem Freud no que diz respeito à compreensão do psiquismo. Balzac fala antes de Freud, de forças estranhas que dominam o homem. De atitudes que o homem toma, mas não consegue explicar. Da presença de estranhos desejos que mais tarde serão denominados por Freud de desejos inconscientes. Balzac antecipou várias questões que, posteriormente, foram retomadas e trabalhadas por Freud, com o auxílio da experiência clínica. Como exemplo, podemos citar a importância dada por Balzac às fantasias, à catarse, aos delírios, às questões narcísicas, ao envelhecimento e à morte. Balzac descreve os problemas da maternidade, revela a importância da figura da mãe na construção da personalidade, e a importância do amor e da sexualidade na realização do indivíduo ou na determinação de patologias caso haja uma frustração. Temos ainda os sofrimentos suscitados pelas escolhas amorosas, os sofrimentos relacionados à maternidade (parto, amamentação, doenças dos filhos, sofrimentos infantis decorrentes do desenvolvimento “normal” como dentição, aprendizado da linguagem, crescimento e posterior desligamento dos pais, etc). A divisão d’*A Comédia Humana* em cenas se assemelha às fases do desenvolvimento emocional. Temas que serão, posteriormente, trabalhados e teorizados por Sigmund Freud.

Balzac, já naquela época, início do século XIX, apontava outros desejos das mulheres de sua época, que iam além dos ideais do matrimônio e da maternidade. Em *Memórias de duas jovens esposas (1841-1842a)*, a personagem Luísa ao buscar realizar-se como mulher, acreditando na possibilidade do casamento por amor e não por conveniência, subverte as possibilidades de realizações femininas. No entanto, não alcança a felicidade, fracassa nas suas escolhas. Luísa realiza seu desejo de casamento por amor, mas não consegue ter filhos, teme o envelhecimento e em alguns momentos revela seu desejo de morrer aos trinta anos, jovem, bela, amada e admirada. Após a

morte prematura do primeiro marido, o que a torna rica, porém, sem descendentes, Luísa escolhe outro marido, um pobre poeta, mas ainda assim não consegue ser feliz. Inveja a sua amiga Renata pelos frutos do seu casamento. Além disso, Luísa é dominada pela dúvida, pelo ciúme e pela melancolia.

Ao expressar os desejos de Luísa de viver intensamente cada dia de sua vida e a sua preocupação com a beleza e juventude, Balzac (1841-1842a) parece antecipar os temas que mais nos preocupam na atualidade. O excesso de investimento narcísico, a preocupação com a imagem, com a beleza e a juventude e todas as artimanhas que a nossa sociedade tem usado para negar, paralisar e ocultar o envelhecimento e a morte; além de cultivar a qualquer preço a eterna juventude, marca essencial da nossa adolescência. Luísa morre em plena juventude e Renata vive feliz, podendo acompanhar o crescimento dos filhos. Talvez, esse desfecho escolhido por Balzac tenha a ver com as expectativas sociais da época em relação às mulheres, pois eram criadas para o casamento e para a maternidade. O desfecho de Luísa de Chaulieu subentende que o amor erótico pode ser destrutivo, pois Balzac descreve o fracasso do amor erógeno em detrimento do triunfo do casamento e do amor materno. Em Balzac as paixões, os desejos são perigosos, devem ser controlados pela religião ou pelo Estado. O desejo reprimido ou em excesso pode se manifestar adoecendo o indivíduo. Luísa de Chaulieu e Rafael de Valentim não conseguem orientar os seus desejos, vivendo-os intensamente e morrendo prematuramente. Ester impossibilitada de ver Luciano torna-se melancólica.

A psicanálise, ao teorizar sobre o inconsciente, destituiu o homem de seu poder de controle do mundo e de si mesmo. A invenção do inconsciente nos dispensa do tutorado divino, nos convidando a reconhecer os nossos limites, como a finitude, a morte. Balzac, n'A *Comédia Humana*, narra a história do desencantamento do mundo.

Os heróis balzaquianos são mais próximos do homem moderno, do homem que perdeu as ilusões, tornando-se portador de um mal-estar melancólico.

A literatura e a psicanálise nos revelam que a crença na liberdade dos homens, um dos elementos básicos da democracia e da sociedade de consumo é uma ilusão. Tanto em Balzac quanto em Freud, o homem é convidado a lidar com o seu desamparo, com a sua solidão, com o seu desejo, a se responsabilizar por suas escolhas. Ao afirmar a supremacia do inconsciente, Freud cria uma ferida narcísica na humanidade, a razão perde o poder. Balzac descreve um mundo desencantado, abandonado por Deus, desiludido, desprovido da proteção divina. O herói balzaquiano é destituído dos poderes divinos, ele se faz por conta própria, por sua genialidade. Entramos na era do mito da individualidade. No entanto, Balzac nos revela ainda a fragilidade do indivíduo. Para sobreviver na sociedade o indivíduo deve renunciar aos seus desejos particulares.

Assim como para Freud o narcisismo é o mecanismo fundamental da melancolia, constatamos que há uma relação entre o narcisismo do escritor e a sua criação, uma vez que o escritor projeta partes de seu próprio eu na criação dos seus personagens. Encontramos na construção dos personagens resquícios do narcisismo do autor. As fantasias do escritor consistem numa fuga da realidade, são, portanto, construções idealizadas. A obra de arte, assim como os personagens que a constituem estão destinados a causar espanto e admiração no espectador. Temos indícios de que representam um desejo de imortalidade de seu criador, são construções narcísicas.

As leituras de Balzac nos ajudam a refletir sobre a clínica contemporânea, especialmente sobre as patologias narcísicas, a compreender que os aspectos sociais, econômicos e culturais interferem na constituição do eu. Atualmente, na nossa sociedade nos deparamos com uma cultura que supervaloriza o individualismo, o

consumo, o culto ao corpo e o mundo das imagens, o que propicia o surgimento das patologias narcísicas. Assim como a melancolia foi uma forma de expressão do mal-estar no século XIX, a depressão tem sido considerada o mal-estar do século XXI. No entanto, faz-se necessário diferenciarmos esses quadros clínicos, uma vez que a melancolia consiste numa patologia mais grave, na qual nos deparamos com uma destruição do eu. Nossos profissionais de saúde devem estar atentos aos aspectos clínicos analisados por Freud em relação à melancolia, devem tomar cuidado ao diagnosticar um paciente, uma vez que o diagnóstico é o ponto de partida na condução do processo terapêutico.

Além disso, a literatura balzaquiana contribui para que possamos fazer uma análise, mais aprofundada sobre os problemas que afetam a nossa sociedade, para ampliarmos o nosso olhar clínico para os fenômenos históricos, sociais, econômicos, políticos e culturais, não nos restringindo apenas à história pessoal que o paciente nos relata nos consultórios. Ou seja, a literatura balzaquiana nos permite repensarmos a nossa postura enquanto profissionais comprometidos com a saúde. Nesta pesquisa, constatamos que a melancolia é uma patologia narcísica, mas também um sintoma de uma sociedade que supervaloriza o individualismo. Acreditamos que as condições para a emergência das patologias narcísicas, que por sinal tem aumentado na contemporaneidade, já estavam postas no início do século XIX.

O escritor está inserido num dado momento histórico, faz parte de uma sociedade. Ao escrever representa as impressões e as interpretações que tem do mundo no qual vive. Nesse sentido a ficção atravessa o real e o real torna-se a ficção. Balzac descreve os movimentos políticos da sua época, usa a observação e a intuição, misturando aos seus personagens fictícios pessoas que viviam na mesma época que a sua, conferindo verossimilhança aos seus escritos. Parafraseando Balzac no romance *O*

pai Goriot, podemos afirmar em relação à sua ‘*Comédia*’ que “este drama não é ficção nem romance. *All is true*: é tão verídico que qualquer um pode reconhecer em si mesmo, e talvez em seu próprio coração, os elementos que o compõem” ¹⁰⁷ (Balzac, 1834-1835a, p. 24).

¹⁰⁷ “ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être !” (Balzac, 1834-1835b p. 50).

Referências Bibliográficas

- Balsamo, M. (2010). *Psychanalyse et subjectivité: histoire, généalogie, psychose*. Paris: Campagne Première.
- Balzac, H. (1830a). Ao “Chat-qui-pelote”. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. I, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1830b). La Maison du chat-qui-pelote [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011] Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1830c). Gobseck. (1989). Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. III, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1831a). A pele de Onagro. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XV, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1831b). La Peau de chagrin [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1831-1834a). A mulher de trinta anos. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. III, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1832a). A mulher abandonada. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. III, 3 ed.). São Paulo: Globo.

- Balzac, H. (1832b). *La femme abandonnée* [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1832c). *Le Colonel Chabert*. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Balzac, H. (1832-1833a). *Louis Lambert* [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 10 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1832-1833b). *Luís Lambert*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XVII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1833). *Eugénie Grandet*. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Balzac, H. (1834a). *A procura do absoluto*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XV, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1834b). *La Recherche de l'Absolu* [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1834-1835a). *O pai Goriot*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IV, 3 ed.). São Paulo: Globo.

- Balzac, H. (1834-1835b). Le Père Goriot. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Balzac, H. (1835a). Le Lys dans la Vallée [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1835b). O lírio do vale. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XIV, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1836a). Facino Cane [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1836b). Facino Cane. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IX, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1836a). A missa do ateu. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IV, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1836b). La Messe de l'Athée. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Balzac, H. (1837). Les Deux poètes (1^e partie de *Illusions perdues*). Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>

- Balzac, H. (1837-1839-1843). *Ilusões perdidas*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. VII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1838). *A casa Nucingen*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. VIII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1839a). *Un Grand homme de province à Paris (2^e partie de *Illusions perdues*)*. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1839b). *Beatriz*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. III, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1839-1847). *Esplendores e misérias das cortesãs*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IX, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1840a). *Pedro Grassou*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IX, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1840b). *Pierre Grassou* [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1840c). *Pierrette*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. V, 3 ed.). São Paulo: Globo.

- Balzac, H. (1841-1842a). *Memoires des deux jeunes mariées* [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011].
Disponível sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1841-1842b). *Memórias de duas jovens esposas*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. I, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1842a). *Avant-propos de « La Comédie humaine »*. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Balzac, H. (1842b). *Prefácio de Balzac à Comédia Humana*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XVII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1842c). *Outro estudo de mulher*. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IV, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1842-1844/1906). *Lettres à l'Étrangère 1842-1844*. Tome deuxième. Paris : Calmann-Lévy. Éditeurs. [Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France).
- Balzac, H. (1843a). *Les Souffrances de l'inventeur* (3^e partie de *Illusions perdues*). Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponível sur internet:
<http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1843b). *Comment aiment les filles* (1^e partie de *Splendeurs et miseres des courtisanes*). Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponível sur internet:
<http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>

- Balzac, H. (1843c). À combien l'amour revient aux vieillards (2^e partie de *Splendeurs et miseres des courtisanes*). Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1844). Modesta mignon. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. I, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1846). Où mènent les mauvais chemins (3^e partie de *Splendeurs et miseres des courtisanes*). Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1847). La Dernière Incarnation de Vautrin (4^e partie de *Splendeurs et miseres des courtisanes*). Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. 17 Vol. (previstos). Tradução de Vidal de Oliveira [et alli]. (Vol. I, 3 ed.) São Paulo: Globo.
- Baldensperger, F. (1958). "Balzac escritor universal". Tradução de Berenice Xavier. *A Comédia Humana*, (Vol. IV, pp. XXII-XXXI).
- Bara, Olivier. (2000). *Le Père Goriot, Honoré de Balzac*. Lecture accompagnée par Olivier Bara. Paris: Gallimard.
- Baron, A.-M. (2003). L'Homme miroir. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot.

- Barbéris, P. (1970). *Balzac et le mal du siècle: contribution à une physiologie du monde moderne*. Paris: Gallimard.
- Barbéris, P. (1973/1999). *Le monde de Balzac*. Post-face 2000. Paris: Editions Kim  .
- Baudoin, P. (2005). 1850 ou l  clatement des identités politiques de Balzac. Em Cullman, E. ; Diaz, J.-D. & Lyon-Caen, B. (2005). *Balzac et la crise des identités*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Bellessort, A. (1946). *Balzac et son œuvre*. Paris, Librairie Académique Perrin, 10   me ed.
- Berlinck, L. C. (2008). *Melancolia: rastros de dor e de perda*. S  o Paulo: Humanitas: Associa  o de Acompanhamento Terap  utico.
- Bertauld, P. (1946). *Balzac: l  homme et l  uvre*. Paris, Hatier Boivin.
- Berthier, P. (1998). *La vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*. Paris: Hachette Littératures.
- Borel, J. (1971). *Médecine et psychiatrie balzaciennes: La science dans Le Roman*. Paris: Librairie José Corti.
- Calaça, F. C. G. (2010). *Dandismo e cuidado de si: ensaios de subjetivação em Balzac*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília.
- Cantagrel, L. (2004). *De La maladie    l  criture. Gen  se de la mélancolie romantique*. Tübingen: Niemeyer.
- Castex, P.-G. (1976). L  Univers de « La Comédie humaine ». Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome I . Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- Cazeto, S. J. (2001). O mundo que o sono espreita. Em *A constitui  o do inconsciente em práticas clínicas na França no século XIX*. S  o Paulo: Escuta/Fapesp, pp.149-236.

- Cerfberr, A. & Christophe, J. (1888). Répertoire de La Comédie Humaine. Em *La Comédie Humaine : Dictionnaire des personnages*. Paris: Classiques Garnier.
- Citron, P. (1977). Introduction. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome VI. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- Clair, J. (2005). *Mélancolie: génie et folie en Occident*: en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005: [exposition] Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005-16 janvier 2006 ; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 février-7mai 2006/[organisée par la Réunion des musées nationaux et les Staatliche Museen zu Berlin]; [commissariat général Jean Clair. Gallimard.
- Chollet, R. (1977). Introduction: L'œuvre capital dans l'œuvre. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome V. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Costa, J. F. (1998). *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Courtois, J.-P. (2003). Balzac et les Lumières. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Cozer, R. (2012/12/22). « A Comédia Humana », de Balzac, volta às livrarias. *Folha de São Paulo*.
- Crochíc, J. L. (1998). Os desafios atuais do estudo da subjetividade na Psicologia. Em *Instituto de Psicologia*. Vol. 9, no.2, pp. 69-85. São Paulo: USP.
- Davin, F. & Balzac, H. (1835/2007). *Estudos de costumes no século XIX*. Organização, tradução, estudo introdutório e notas de Terezinha de Camargo Viana. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Diaz, J.-L. (2001). *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*. Paris: folio.

- Diaz, J.-L. (2003a). Penser avec Balzac. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Diaz, J.-L. (2003b). Penser la pensée. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Diaz, J.-L. (2005). « De quel moi parlez-vous ? » Quelques réflexions sur la crise des identités chez Balzac. Em Cullman, E. ; Diaz, J.-D. & Lyon-Caen, B. (2005). *Balzac et la crise des identités*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Diaz, J.-L. (2006). Devenir balzac. Em Barel-Moisán, C. & Diaz, J.-L. (2006). *Balzac avant Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Delouya, D. (2001). *Depressão*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Duchet, C. & Maurus. (2011). *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Paris: Honoré Champion, collection « Poétiques et esthétiques ».
- Ebguy, J.-D. (2003). Le Balzac des philosophes. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Ebguy, J.-D. (2005). Description d'une (dé)composition : de quelques modalités de la construction balzacienne des personnages. Em Cullman, E. ; Diaz, J.-D. & Lyon-Caen, B. (2005). *Balzac et la crise des identités*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Ebguy, J.-D. (2010). *Les héros Balzaciens: Balzac et la question de l'héroïsme*. France: Christian Pirot.
- Edler, S. (2008). *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Esquirol, J. E. D. (1805). *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*. Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

- Esquirol, J. E. D. (1838). *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-legal*. Paris: J. B. Baillière. Tome II. Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.
- Figueiredo, L. C. M. & Santi, P. L. R. (2004). *Psicologia, uma (nova) introdução ; uma visão histórica da psicologia como ciência*. 2. Ed. São Paulo: Educ.
- Földényi, L. F. (2004/2012). *Mélancolie : essai sur l'âme occidentale*. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Berlin: Actes sud.
- Frappier-Mazur, L. & Roulin, J.-M. (2001). *L'Érotique balzacienne*. Paris: Sedes.
- Freud, S. (1996a). Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XIV, pp. 325-348). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1916b).
- Freud, S. (1996b). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. IX, pp. 15-88). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1907[1906]).
- Freud, S. (1996c). Dois verbetes de enciclopédia. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XVIII, pp. 249-274). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1923).
- Freud, S. (1996d). Dostoievski e o parricídio. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XXI, pp. 181-200). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1928[1927]).
- Freud, S. (1996e). Escritores criativos e devaneio. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. IX, pp. 133-143). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1908[1907]).

- Freud, S. (1996f). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XII, pp. 237-244). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1911a).
- Freud, S. (1996g). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XI, pp. 67-141). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1910).
- Freud, S. (1996h). Manuscrito G. Melancolia. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. I, pp. 246-253). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1895).
- Freud, S. (1996i). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides). Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XII, pp. 13-89). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1911b).
- Freud, S. (1996j). Neurose e psicose. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. V, pp. 163-171). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1924[1923]).
- Freud, S. (1996k). O ‘estranho’. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XVII, pp. 235-273). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1919).
- Freud, S. (1996l). O interesse científico da psicanálise. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XIII, pp. 165-192). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1913).

- Freud, S. (1996m). O Mal-estar na Civilização. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XXI, pp. 65-148). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1930[1929]).
- Freud, S. (1996n). O prêmio Goethe. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XXI, pp. 211-217). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1930).
- Freud, S. (1996o). Personagens psicopáticos no palco. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. VII, pp. 289-297). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1942[1905 ou 1906]).
- Freud, S. (1996p). Psicologia do grupo e análise do ego. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XIII, pp. 79-154). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1921).
- Freud, S. (1996q). Sobre a transitoriedade. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. XIV, pp. 315- 319). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1916a[1915]).
- Freud, S. (1996r). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Em *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.). (Vol. VII, pp. 119-231). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905).
- Freud, S. (2004a). À guisa de introdução ao narcisismo. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol.1, pp. 95-131). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914).

- Freud, S. (2004b). Pulsões e destinos da pulsão. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol.1, pp. 95-131). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1915).
- Freud, S. (2006a). Luto e Melancolia. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol. 2, pp. 99-122). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1917[1915]).
- Freud, S. (2006b). O inconsciente. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol. 2, pp. 13-74). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1915).
- Freud, S. (2006c). Para além do princípio do prazer. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol. 2, pp. 13-74). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1920).
- Freud, S. (2007a). O Eu e o Id. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol. 3, pp. 13-92). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1923).
- Freud, S. (2007b). O problema econômico do masoquismo. Em *Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (L. A. Hanns, Trad.). (Vol. 3, pp.103-124). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1924).
- Gautier, T. (2011). *Balzac*. Édition présentée par Jean-Luc Steinmetz, postface de Candice Brunerie. Paris: Le castor astral.
- Gengembre, G. (1992). *Balzac le Napoléon des lettres*. Paris: collection Découverts Gallimard.
- Gengembre, G. (2006). *Le roman historique*. Paris: Klincksieck.
- Gengembre, G. (2008). *Le romantisme*. Paris: Ellipses.

- Grange, J. (2008). *Balzac, l'argent, la prose, les anges*. Belval: Circé Poche.
- Green, A. (1988). *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. (C. Berliner, Trad.). São Paulo: Escuta.
- Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). *Balzac. La Comédie humaine. Edition critique en ligne* [En ligne]. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>
- Hanns, L. A. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hassoun, J. (2002). *A crueldade melancólica*. (R. Aguiar, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Heathcote, O. (2003). “Les deux sexes et autres...” Em Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Hersant, Yves (2005). *Mélancolie rouge*. Em Clair, J. (2005). *Mélancolie: génie et folie en Occident. : en hommage á Raymond Klibansky, 1905-2005: [exposition]* Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 2005-16 janvier 2006 ; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17 février-7mai 2006/[organisée par la Réunion des musées nationaux et les Staatliche Museen zu Berlin]; [commissariat général Jean Clair. Gallimard.
- Hobsbawn, E. J. (1977/2012). *A era das revoluções, 1789-1848*. (M. T. Teixeira & M. Penchel. Trad.). São Paulo : Paz e Terra.
- Houais, A. & Villar, M. S. (2001). *Dicionário Houais da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Objetiva.
- Hourdin, G. (1950). *Balzac Romancier des Passions*. Parris, Temps Present.

- Izaías, F. M. C. (2003). *Da arte como fonte de conhecimento do psiquismo no discurso freudiano: primeiros escritos*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília.
- Kehl, M. R. (2001). “Minha vida daria um romance”. Em Bartucci, G. (2001). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kehl, M. R. (2009). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo.
- Kerlouégan, F. (2005). *Madame Putiphar de Pétrus Borel: historicisation du corps et incarnation de l'Histoire*. Em Roulin, J.-M. (2005). *Corps, littérature, société (1789-1900)*. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne.
- Kerlouégan, F. (2006). *Ce fatal excès du désir: poétique du corps romantique*. Paris: H Champion.
- Klibansky, R. ; Panofsky, E. & Saxl, F. (1964/1989). *Saturne et la mélancolie*. Etudes historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évard. Paris: Gallimard. (Publicado originalmente em 1964).
- Kon, N. M. (1996). *Freud e seu duplo. Reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- Kon, N. M. (2003). *A viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kristeva, J. (1987). *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.
- Laforgue, P. (2001a). *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

- Laforgue, P. (2001b). 1830. *Romantisme et histoire*. Paris: Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont.
- Laforgue, P. (2002). *L'Œdipe romantique*. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830. Grenoble: ELLUG. Université Stendhal.
- Laforgue, P. (2003). Balzac socicritique. Em Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Laforgue, P. (2006). *Balzac dans le texte*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Lambotte, M.-C. (2007). *La mélancolie*. Études cliniques. Paris: Economica Anthropos.
- Larrousse. (2011). *Larrousse Dictionnaire*. Paris: Édition Larrousse.
- Lazzarini, E. & Viana, T. C. (2006). O corpo em psicanálise. *Psicologia teoria e Pesquisa*. Mai-Ago. Vol 22 (n. 2): 241-250.
- Lazzarini, E. & Viana, T. C. (2010). Ressonâncias do narcisismo na clínica psicanalítica contemporânea. *Análise Psicológica*. 2 (XXVIII): 269-280.
- Le Robert. (2005). *Le Robert: Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires*. Paris: Les usuels.
- Lyon-Caen, B. (2006). *Balzac et la comédie des signes: essai sur une expérience de pensée*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Lukács, G. (1920/1968). *La théorie du roman*. Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi de Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács, par Lucien Goldmann. Paris: Gallimard.

- Meininger, (1976). Introduction par Félix Davin aux « Études de mœurs au XIX^e siècle » Notice. (1976). Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Édition publié sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Mendes, E. D. & Viana, T. C. (2010). Tragédia e psicanálise: uma arqueologia inacabada. *Archai*, (n. 4) Janeiro, 53-64.
- Moreira, A. C. G. (2002). *Clínica da melancolia*. São Paulo: Escuta/Edufpa.
- Mozet, N. & Petitier, P. (2001). *Balzac dans l'histoire*. Études reunis et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier.
- Mozet, N. (2005). *Balzac et le temps. Littérature, histoire et psychanalyse*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot éditeur.
- Pinel, C. (1856). *De la monomanie, considérée sous le rapport psychologique, médical et légal, par M. le Dr. Cir Pinel neveu*. Paris: Labé. Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.
- Prado Filho, K. & Martins, S. (2007). A subjetividade como objeto da(s) Psicologia(s). Em *Psicologia & Sociedade*, 19 (3): 14-19.
- Prigent, H. (2005). *Mélancolie: les métamorphoses de la dépression*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1954/2010). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1954/1988). *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre crítica e literatura*. (H. Ramanzini, Trad.). São Paulo: Iluminuras.
- Robb, G. (1995). *Balzac: uma biografia*. (H. Feist. Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

- Rosa, A. & Tounier, I. (1992). *Balzac, par Annette Rosa et Isabelle Tournier*. Paris: Armand Colin.
- Rónai, P. (1990). Balzac e Nós. Em Rónai, P. (1990). *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Rónai, P. (1990). Balzac e Nós. Em Rónai, P. (1990). *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rónai, P. (1994). A vida de Balzac. Em Balzac, H. (1946-1959). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. I, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Roudinesco, E. & Plon, P. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Roudinesco, E. (2000). *Por que a psicanálise?* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar.
- Roulin, J.-M. (2005). *Corps, littérature, société (1789-1900)*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne.
- Sainte-Beuve (1850/1955). Balzac por Sainte-Beuve. Em Balzac, H. (1946-1955) *A Comédia Humana*. Introduções, Notas e orientação de Paulo Rónai. (Vol. V, 3 ed.) Tradução de Gomes da Silveira e Joaquim Novaes Teixeira. (pp. XIII-XXX). Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo. (Primeira publicação em 1850).
- Sarmiento, M. M. (2008). *Construções entre narcisismo e perda na depressão*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília.
- Sennett, R. (1988). A personalidade em público. Em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. (L. A. Watanabe, Trad.). (pp. 190-242). São Paulo: Companhia das Letras.

- Viana, T. C. (1999). *A Comédia Humana, cultura e feminilidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Viana, T. C. (2007). Processos de Criação e Subjetivação em Estudos de Costumes no Século XIX: prefigurações. Em Balzac, H. & Davin, F. *Estudos de Costumes no século XIX*. (Introdução, organização, tradução, estudo introdutório e notas de Terezinha de Camargo Viana). Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Victor, N. (1954). “H de Balzac”. Em Balzac, H. (1946-1955) *A Comédia Humana*. Introduções, Notas e orientação de Paulo Rónai. (Vol XIV, 3 ed.). Tradução de Gomes da Silveira e Joaquim Novaes Teixeira. (pp. XIX-XXIX). Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo.
- Winnicott, D. (1958/1983). *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed.

Anexo I - Plano geral d'A Comédia Humana

ESTUDOS DE COSTUMES

ESTUDOS FILOSÓFICOS

ESTUDOS ANALÍTICOS

Obras

2ª edição

ESTUDOS DE COSTUMES

Cenas da vida privada

Volume I

| | |
|---------------------------------|-----------|
| Ao “ <i>Chat-qui-pelote</i> ” | 1830 |
| O baile de Sceaux | 1830 |
| Memórias de duas jovens esposas | 1841-1842 |
| A bolsa | 1832 |
| Modesta Mignon | 1844 |

Volume II

| | |
|---------------------|------|
| Uma estreia na vida | 1842 |
| Alberto Savarus | 1842 |
| A vendeta | 1830 |
| Uma dupla família | 1830 |
| A paz conjugal | 1829 |

| | |
|--------------------|------|
| A senhora Firmiani | 1832 |
| Estudo de mulher | 1830 |
| A falsa amante | 1841 |
| Uma filha de Eva | 1883 |

Volume III

| | |
|-------------------------|-----------|
| A mensagem | 1832 |
| O romeiral | 1832 |
| A mulher abandonada | 1832 |
| Honorina | 1843 |
| Beatriz | 1839 |
| Gobseck | 1830 |
| A mulher de trinta anos | 1831-1834 |

Volume IV

| | |
|-------------------------|-----------|
| O pai Goriot | 1834-1835 |
| O coronel Chabert | 1832 |
| A missa do Ateu | 1836 |
| A interdição | 1836 |
| O contrato de casamento | 1835 |
| Outro estudo de mulher | 1842 |

Cenas da vida provinciana

Volume V

| | |
|-----------------|------|
| Úrsula Mirouët | 1841 |
| Eugênia Grandet | 1833 |

Os Celibatários:

- | | | |
|-----|-----------------|------|
| I. | Pierrette | 1840 |
| II. | O cura de Tours | 1832 |

Volume VI

Um aconchego de solteirão 1841-1842

Os parisienses na província:

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| I. | O ilustre Gaudissart | 1833 |
| II. | A musa do departamento | 1843 |

As rivalidades:

- | | | |
|-----|-----------------------------|----------------|
| I. | A solteirona | 1837 |
| II. | O gabinete das antiguidades | 1836-1838-1839 |

Cenas da vida parisiense

Volume VII

Ilusões perdidas 1837-1839-1843

- | | |
|------|---------------------------------------|
| I. | Os dois poetas |
| II. | Um grande homem da província em Paris |
| III. | Os sofrimentos do inventor |

Volume VIII

História dos treze:

- | | | |
|--|----------------------------|-----------|
| I. | Ferragus | 1833 |
| II. | A duquesa de Langeais | 1833-1834 |
| III. | A menina dos olhos de ouro | 1834-1835 |
| História da grandeza e da decadência de César Biroteau | | 1837 |
| A casa Nucingen | | 1838 |

Volume IX

Esplendores e misérias das cortesãs 1839-1847

Os segredos da princesa de Cadignan 1839

Facino Cane 1836

| | |
|---------------|------|
| Sarrasine | 1831 |
| Pedro Grassou | 1840 |

Volume X

Os primos pobres:

| | |
|------------------|------|
| I. A prima Bete | 1846 |
| II. O primo Pons | 1847 |

Volume XI

| | |
|------------------------------------|----------------|
| Um homem de negócios | 1845 |
| Um príncipe da Boêmia | 1840 |
| Gaudissart II | 1844 |
| Os funcionários | 1837 |
| Os comediantes sem o saberem | 1846 |
| Os pequenos burgueses | (póstuma) 1854 |
| O avesso da história contemporânea | 1842-1846 |

Cenas da vida política

Volume XII

| | |
|-----------------------|------|
| Um episódio do terror | 1830 |
| Um caso tenebroso | 1841 |
| O deputado de Arcis | 1837 |
| Z. Marcas | 1840 |

Cenas da vida militar

| | |
|--------------------|------|
| A Bretanha em 1799 | 1829 |
|--------------------|------|

| | |
|-----------------------|------|
| Uma paixão no deserto | 1830 |
|-----------------------|------|

Cenas da vida rural

Volume XIII

| | |
|---------------|------|
| Os camponeses | 1844 |
|---------------|------|

| | |
|----------------|------|
| O médico rural | 1833 |
|----------------|------|

Volume XIV

| | |
|------------------|-----------|
| O cura da aldeia | 1838-1839 |
|------------------|-----------|

| | |
|-----------------|------|
| O lírio do vale | 1835 |
|-----------------|------|

ESTUDOS FILOSÓFICOS

Volume XV

| | |
|------------------|------|
| A pele de Onagro | 1831 |
|------------------|------|

| | |
|--------------------------|------|
| Jesus Cristo em Flandres | 1831 |
|--------------------------|------|

| | |
|--------------------|------|
| Melmoth apaziguado | 1835 |
|--------------------|------|

| | |
|----------------|------|
| Massimila Doni | 1839 |
|----------------|------|

| | |
|-----------------------|------|
| A obra-prima ignorada | 1831 |
|-----------------------|------|

| | |
|---------|------|
| Gambara | 1837 |
|---------|------|

| | |
|-----------------------|------|
| A procura do absoluto | 1834 |
|-----------------------|------|

Volume XVI

| | |
|-----------------|-----------|
| O filho maldito | 1831-1836 |
|-----------------|-----------|

| | |
|-------|----|
| Adeus | 18 |
|-------|----|

| | |
|------------|-----------|
| As maranas | 1832-1833 |
|------------|-----------|

| | |
|---------------------------|------|
| O conscrito | 1831 |
| Um drama à beira-mar | 1835 |
| Mestre Cornelius | 1831 |
| A estalagem vermelha | 1831 |
| Sobre Catarina de Médicis | 1841 |
| O elixir da longa vida | 1830 |
| Os proscritos | 1831 |

ESTUDOS ANALÍTICOS

Volume XVII

| | |
|---|----------------|
| Luís Lambert | 1832-1833 |
| Seráfita | 1835 |
| Fisiologia do casamento | 1829 |
| Pequenas misérias da vida conjugal | 1830-1840-1845 |
| Prefácio do autor à <i>Comédia humana</i> | 1842 |

Anexo II - Architecture de l'édition Furne

I - ÉTUDES DE MŒURS

Premier livre : Scènes de la vie privée

Premier volume. Scènes de la vie privée tome I (25-6-42)

Avant-propos
La Maison du chat-qui-pelote
Le Bal de Sceaux
La Bourse
La Vendetta
Madame Firmiani
Une double famille
La Paix du ménage
La Fausse Maîtresse
Étude de femme
Albert Savarus

Deuxième volume. Scènes de la vie privée tome II (3-9-42)

Mémoires de deux jeunes mariées
Une fille d'ève
La Femme abandonnée
La Grenadière
Le Message
Gobseck
Autre étude de femme

Troisième volume. Scènes de la vie privée tome III (19-11-42)

La Femme de trente ans
Le Contrat de mariage
Béatrix (première et deuxième parties)

Quatrième volume. Scènes de la vie privée tome IV (date incertaine, avant début décembre 1845)

Béatrix (dernière partie)
La Grande Bretèche
Modeste Mignon
Honorine
Un début dans la vie

Deuxième livre : Scènes de la vie de province

Cinquième volume. Scènes de la vie de province tome I (15-4-43)

Ursule Mirouët
Eugénie Grandet

Les Célibataires :
Pierrette

Sixième volume. Scènes de la vie de province tome II (25-6-42)

Les Célibataires :
Le Curé de Tours
Un ménage de garçon
Les Parisiens en province :
L'Illustre Gaudissart
La Muse du département

Septième volume. Scènes de la vie de province tome III (8-9-44)

Les Rivalités
(première histoire) : La Vieille Fille
(deuxième histoire) : Le Cabinet des Antiques
Le Lys dans la vallée

Huitième volume. Scènes de la vie de province tome IV (29-07-43)

Illusions perdues
(1^{re} partie) : Les Deux Poètes
(2^e partie) : Un grand homme de province à Paris
(3^e partie) : Ève et David

Troisième livre : Scènes de la vie parisienne

Neuvième volume. Scènes de la vie parisienne tome I (7-11-43)

Histoire des Treize
(1^{er} épisode) : Ferragus
(2^e épisode) : La Duchesse de Langeais

(3^e épisode) : La Fille aux yeux d'or
Le Père Goriot

Dixième volume. Scènes de la vie parisienne tome II (29-9-44)

Le Colonel Chabert
Facino Cane
La Messe de l'athée
Sarrasine
L'Interdiction
Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau

Onzième volume. Scènes de la vie parisienne t. XI (*sic*, erreur pour tome III) (25-6-42) et fin (date incertaine).

Ce volume ne compte que 8 livraisons

La Maison Nucingen
Pierre Grassou
Les Secrets de la princesse de Cadignan
Les Employés ou la Femme supérieure
Splendeurs et misères des courtisanes :
 (1^{re} partie) : Esther heureuse
 (2^e partie) : A combien l'amour revient aux vieillards

Troisième et Quatrième livres : Scènes de la vie parisienne et Scènes de la vie politique

Douzième volume. Scènes de la vie parisienne et Scènes de la vie politique tome XII (*sic*, erreur pour t. IV)(19-8-46)

Splendeurs et misères des courtisanes (troisième partie)
Un prince de la bohème
Esquisse d'homme d'affaires d'après nature
Gaudissart II
Les Comédiens sans le savoir
Un épisode sous la Terreur
Une ténébreuse affaire
Z. Marcas
L'Envers de l'histoire contemporaine

Cinquième et sixième livres : Scènes de la vie militaire et Scènes de la vie de campagne

Treizième volume. Scènes de la vie militaire et Scènes de la vie de campagne (date incertaine, avant début décembre 1845).

Les Chouans
Une passion dans le désert
Le Médecin de campagne
Le Curé de village

II - ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

Quatorzième volume. Tome I (19-8-46)

La Peau de chagrin
Jésus-Christ en Flandre
Melmoth réconcilié
Le Chef-d'œuvre inconnu
La Recherche de l'Absolu

Quinzième volume. Tome II (19-8-46)

Massimilla Doni
Gambara
L'Enfant maudit
Les Marana
Adieu
Le Réquisitionnaire
El Verdugo
Un drame au bord de la mer
L'Auberge rouge
L'Élixir de longue vie
Maître Cornélius

Sur Catherine de Médicis :

(1^{re} partie) : le Martyr calviniste

II - ÉTUDES PHILOSOPHIQUES - III ÉTUDES ANALYTIQUES

Seizième volume. Études philosophiques et Études analytiques. (19-8-46)

Sur Catherine de Médicis :

(2^e partie) : La Confiance des Ruggieri

(3^e partie) : Les Deux Rêves

Les Proscrits
Louis Lambert
Séraphîta
Physiologie du mariage

Dix-septième volume

Les Parents pauvres :

(1^{re} partie) : La Cousine Bette

(2^e partie) : Le Cousin Pons

Anexo III - A situação de Balzac e suas ambições

Ao entrarmos em contato com a obra e a biografia de Honoré de Balzac torna-se difícil não nos interrogarmos sobre as razões que o levaram a criar uma obra monumental: A Comédia Humana. Analisamos quem foi Honoré de Balzac, quais as suas ambições, as suas conquistas e, principalmente, qual a importância da sua obra para a sociedade contemporânea.

Baudoin (2005) ao interrogar “quem foi Honoré de Balzac” nos coloca várias questões. Será que ele realmente foi um revolucionário, conforme o discurso de Vitor Hugo, pronunciado em 20 de maio de 1850, no enterro de Balzac? Nesse discurso Hugo afirma:

À sua revelia, queira-o ou não, admita-o ou não, o autor desta obra imensa e estranha é da forte raça dos escritores revolucionários. Balzac vai direto ao alvo. Agarra a sociedade moderna corpo a corpo, arranca algo a todos, a uns, a ilusão, a outros, a esperança; a estes, um grito, àqueles uma máscara. Apalpa o vício, disseca a paixão. Examina e sonda o homem, a alma, o coração, as entranhas, o cérebro, o abismo que cada um leva em si¹⁰⁸ (Hugo, 1850/1954, p. XI).

Nesse discurso, Hugo reconhece o valor d'A *Comédia Humana* para a compreensão do ser humano, um ser antagônico, em movimento na sociedade e num constante vir a ser.

¹⁰⁸ A son insu, qu'il le veuille ou non, qu'il y consente ou non, l'auteur de cette œuvre immense et étrange est de la race des écrivains révolutionnaires. Balzac va droit au but. Il saisit corps à corps la société moderne. Il arrache à tous quelque chose, aux uns l'illusion, aux autres l'espérance, à ceux-ci un cri, à ceux-là un masque. Il foille le vice, il dissèque la passion. Il creuse et sonde l'homme, l'âme, le cœur, les entrailles, le cerveau, l'abîme que chacun a en soi (Hugo, 1841-1851, pp.532-533).

Baudoin (2005) questiona ainda até que ponto os artigos póstumos sobre Balzac são meios de promoção política de seus autores? Até que ponto Balzac é realmente reconhecido como um grande escritor? Como definir o autor d'*A Comédia Humana*?

Ao analisar as homenagens críticas e disputas após a morte de Balzac em 1850, Baudoin (2005) conclui que a imprensa contribui para as múltiplas identidades de Balzac, o que reflete a riqueza e a polissemia de uma obra que é irredutível a uma única doutrina. Nesse contexto, Balzac resiste à institucionalização. Baudoin afirma que uma das razões da impossibilidade de se fixar uma identidade política nítida e definitiva a Balzac consiste na complexidade e riqueza do pensamento desse homem, o que nos tem permitido renovar, sem cessar essa exploração.

História de Balzac

Balzac não nasceu escritor. Ele passa a infância longe dos seus familiares e a adolescência num colégio interno, refugia-se nas leituras, encontra nos livros um lugar para a constituição da sua subjetividade. Logo que Honoré entra na juventude seus pais resolvem que ele deverá ser notário. Assim, Honoré passa a frequentar a faculdade de direito, faz um estágio no cartório do senhor Guillonnet-Merville e depois no cartório do senhor Edouard-Victor de Passez. Aos 20 anos comunica para a família o seu desejo de tornar-se escritor. Apesar do descontentamento familiar, pai e filho fazem um acordo, no qual o pai cede aos desejos de Honoré, com a condição de que ele tenha uma vida modesta, completamente dedicada aos estudos, e alojado num pequeno quarto em Paris. Um prazo de dois anos é fixado para a conclusão desse projeto. Dentro desse período, Honoré deveria fornecer provas inequívocas da sua vocação literária. No final de um ano, Balzac lê para a família a sua primeira obra, a tragédia *Cromwell*. A família fica decepcionada com o trabalho de Balzac e solicita a avaliação de uma pessoa

especializada, o senhor Andrieux, professor de literatura, que conclui que o senhor Balzac deveria fazer qualquer outra coisa na vida, exceto literatura. Balzac não sabe escrever. Assim, desenganado por uma autoridade no assunto e, conseqüentemente, por aqueles que o conhecem, Balzac persiste na sua crença. Com o objetivo de aprimorar a sua escrita, Balzac volta para Paris. Recluso na sua pequena mansarda escreve vários trabalhos, nos quais recusa a assinar o seu nome, chegando a publicar várias obras usando pseudônimos. Descobre que não é um escritor clássico, persistindo na escrita de novelas e romances. No entanto, nesse período, o romance, as novelas ainda não adquiriram prestígio (Rónai, 1994).

Diaz (2006) explica que Balzac contribui para criar uma separação entre as suas obras iniciais, que correspondem ao período em que ele ainda era um escritor desconhecido, e as obras que compõem o conjunto d'*A Comédia Humana*, e que o consagram como um grande escritor. Assim, antes de se tornar o autor d'*A Comédia Humana*, Honoré vai lançar mão de pseudônimos para esconder a sua verdadeira identidade.

Em 1829, Balzac publica *A Bretanha em 1799*. Começa então a fazer sucesso na sociedade parisiense. Em 1830 ele deixa de assinar Honoré Balzac e se torna Honoré de Balzac. Ele conquista a partícula 'de' com a sua pena e ela será sua para sempre¹⁰⁹. A partir daí, começa uma intensa correspondência com as suas leitoras, escreve romances históricos, organiza a sua obra e encontra o título para a mesma: *A Comédia Humana*.

A construção do nome Honoré de Balzac, bem como d' *A Comédia Humana* são o resultado de vários fatores, como o talento de Balzac, a sua persistência como escritor,

¹⁰⁹ Vers l'âge de trente ans, un écrivain doté d'une petite notoriété révèle au public qu'il ne s'appelle pas Honoré Balzac, mais Honoré de Balzac (...). Cette particule usurpée sera sienne pour l'éternité. Il a conquis à la pointe de la plume (Gengembre, 1992, p.13).

as suas ambições e o seu incansável trabalho na construção e (re) construção da sua escrita. A criação d'*A Comédia Humana* foi um trabalho árduo que resultou do amadurecimento de Balzac como escritor.

Vários autores como: Bellessort (1946), Bertauld (1946), Hourdin (1950), Baldensperger (1958), Robb (1995), Rónai (1994) buscaram na vida e na formação de Balzac elementos que nos permitam compreender o que levou Balzac a criar uma obra gigantesca, pois como aponta Rónai (1994): “Balzac criou *A Comédia Humana* a maior fusão já conseguida da literatura com a vida real” (p. 12). Podemos então nos perguntar o que motivou Balzac na construção da sua ‘*Comédia*’ – conhecida como uma reescritura moderna d’ *A Divina Comédia* de Dante.

Para Bertauld (1946) Balzac queria ver e registrar tudo para descrever a natureza, as coisas, as pessoas com o objetivo de mostrar os mistérios de uma vida mais secreta. Ele documentava as épocas históricas sobre as questões científicas que ele queria tratar. Balzac se informava, questionava as pessoas que tinham vivido sob o *Antigo Regime*. Balzac se interessava por tudo, ele escutava as histórias dos presos e depois as descrevia. *A Comédia Humana* reproduziu todos os movimentos da vida política e social da França no período de 1789 a 1848. Esses movimentos foram observados e relatados n’*A Comédia Humana*, foram estudados as suas causas e os seus efeitos públicos e privados.

Félix Davin, na Introdução aos *Estudos de Costumes no século XIX* (Davin & Balzac, 1835/1976), nos adverte que Balzac não pôde tudo observar, mas que ele era guiado pela intuição, um atributo raro do espírito humano¹¹⁰.

Para Baldensperger (1958) não podemos ignorar que as experiências de vida de Honoré de Balzac tenham contribuído enormemente para o seu sucesso, dentre elas se destacam: as leituras que ele fazia quando ficava em reclusão no colégio de Vendôme; o seu tratado sobre o poder da ‘Vontade’, que lhe foi confiscado pelos professores do colégio; as suas experiências como auxiliar nos escritórios dos notários e dos advogados, onde ele teve acesso a vários processos; a sua vida encerrada numa mansarda em Paris, na Rua Lesdiguière; os passeios noturnos pelas ruas de Paris, por meio dos quais ouvia as conversas rotineiras das pessoas humildes e as visitas ao *Père-Lachaise* onde fazia estudos sobre a dor.

Segundo Rónai (1946/1959), Sainte-Beuve foi um dos maiores críticos da arte balzaquiana, censurava as prolixidades, o estilo e a inverossimilhança em Balzac. Entretanto, Sainte-Beuve (1850/1955) não deixou de reconhecer a fecundidade do inventor d’A *Comédia Humana*, a perfeição e força dos seus personagens, a sua capacidade de narrar com minúcia descritiva os costumes da sociedade francesa do seu tempo. Para Sainte-Beuve (1850/1955), Balzac por meio do livro: *A mulher de trinta anos* (1831-1834) fez um elogio significativo a essas mulheres, ressaltando as suas vantagens, a sua superioridade e perfeições que o consagraram como escritor e inventor da teoria da mulher de trinta anos.

¹¹⁰ Mais ne serait-ce pas une fausse idée que de croire à tant d’expérience chez un aussi jeune homme ? Le temps lui aurait manqué (...). Non, M. de Balzac doit procéder par intuition, cet attribut le plus rare de l’esprit humain (Davin & Balzac, 1935/1976, p. 1156).

No livro *Contre Sainte-Beuve*, que Proust (1954/1988) escreveu no período de 1908 a 1910, obra publicada postumamente, Proust afirmou que o método de Sainte-Beuve que se tornou o guia da crítica no século XIX, não é um método eficaz. Esse método consiste em não separar o homem da sua obra, em munir-se de todas as informações possíveis sobre o artista por meio das suas correspondências e de pesquisas sobre a sua vida a partir daqueles que o conheceram e usufruíram da sua companhia. Proust explica:

(...) um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios. Aquele eu, se desejamos tentar compreendê-lo, está no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós é que podemos atingi-lo. Nada pode dispensar-nos deste esforço de nosso coração¹¹¹ (Proust, 1954/1988, pp. 51-52).

Não é suficiente conhecer a biografia de um escritor para compreendê-lo. É necessário acima de tudo conhecer a sua obra. Para Proust (1954/1988) parece haver dentro do escritor outro eu que também ele desconhece, mas que na solidão necessária à criação o artista busca compreender. O artista julga as coisas por meio desse outro eu, recolocando-se face a face com ele mesmo, esforçando-se para compreendê-lo e por restituir o som do seu coração, das suas intuições, sentimentos, percepções.

Nas críticas proustianas aos escritos de Sainte-Beuve parece que Proust (1954/1988) aproxima o conhecimento do artista a um conhecimento derivado do inconsciente. Para Proust¹¹², na escrita a inteligência é inferior aos sentimentos, à

¹¹¹ (...) qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de notre cœur (Proust, 1954/2010, p.127).

¹¹² La méthode de Sainte-Beuve n'est peut-être pas au premier abord un objet si important. Mais peut-être sera-t-on amené, au cours de ces pages, à voir qu'elle touche à de très importants problèmes intellectuels, peut-être au plus grand de tous pour un

intuição. De acordo com Proust (1954/1988) Sainte-Beuve não compreendeu o abismo que separa o escritor do homem do mundo “por não ter entendido que o eu do escritor só se mostra nos seus livros, e que ele não mostra aos seres do mundo” ¹¹³ (p. 55).

Estas ideias de Proust (1954/1988) em relação a esse conhecimento do artista que é superior à inteligência, parece ser algo da ordem de um conhecimento inconsciente, que também independe da inteligência e que se aproxima mais das emoções, da intuição, ou melhor, das impressões que o artista tem da vida e que por meio da arte transmite aos outros homens.

De acordo com Rónai (1994) a biografia do autor esclarece diversos aspectos da criação artística. Apesar de conhecermos hoje minúcias da vida íntima de Balzac, ainda não compreendemos os mistérios da sua genialidade. Investigamos as suas correspondências, entramos em contato com a sua obra, analisamos as suas várias biografias, lemos autores que se dedicaram a estudar Balzac e infelizmente, não nos damos por satisfeitos. Como pontua Rónai: “Acabamos por ter a impressão de ser ele nosso velho conhecido, quase um membro da família – e ao mesmo tempo compreendemos cada vez menos o seu talento, essa monstruosidade que o diferencia dos outros homens” (Rónai, 1994, p. 12).

Concordamos com Bellessort (1946), Bertauld (1946), Hourdin (1950), Baldensperger (1958), Rónai (1994) e Robb (1995) quando eles ressaltam a importância de conhecermos a biografia do autor, que esse fato pode nos esclarecer muitas coisas

artiste, à cette infériorité de l'intelligence dont je parlais au commencement. E cette infériorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir. Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première (Proust, 1954/2010, p. 50).

¹¹³ “pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde” (Proust, 1954/2010, p. 133).

sobre vida de Balzac. No entanto, acreditamos assim como Rónai (1994) que esse conhecimento não é suficiente para compreendermos o talento, a genialidade de Balzac, muito menos esse monumento histórico e artístico que ele deixou para a humanidade: *A Comédia Humana*.

As ambições de Balzac

Dentre as ambições balzaquianas estão o desejo de se tornar reconhecido como um grande escritor de tragédias, um historiador dos costumes franceses, um sociólogo, descrevendo as causas e as consequências dos movimentos históricos da sua época, um filósofo e um conhecedor do ser humano. Balzac buscava a glória e a fortuna. Ele desejava viver de sua pena, queria ser o “Napoleão das letras” como é reconhecido e nomeado no livro de Gengembre (1992), queria fazer concorrência ao registro Civil. Em “*Balzac: le Napoléon des lettres*”, Gengembre (1992), conta a história do escritor, fazendo um paralelo com a história de Napoleão. Balzac nasce em 20 de maio de 1799, seis meses mais tarde, o general Napoleão Bonaparte tomará o poder. Napoleão será admirado por Balzac e também pelos heróis d’*A Comédia Humana*. Balzac tinha no seu apartamento da Rua Cassini, no ano de 1828, um busto de Napoleão no qual ele colocou um papel com a seguinte frase: “*Ce qu’il a entrepris par l’épée, je l’accomplirai par la plume*” (Gengembre, 1992, p. 37). Frase que explicita o seu desejo de se tornar o imperador da literatura, pois ele expressa, por meio da escrita, que o que Napoleão conquistou com a espada, ele conquistaria com a sua pena. Outro documento no qual Balzac expressa o seu desejo de ser um grande escritor e se compara a Napoleão, é uma carta que ele escreve à Mme. Hanska¹¹⁴, no dia 6 de fevereiro de 1844, dizendo que

¹¹⁴ Mme. Hanska : Eveline Hanska pertencia a uma família polonesa histórica, os Rzewuski. Em 1819 casou-se com um homem 20 anos mais velho do que ela, o conde Wenceslas Hanski. Em 1832 enviou uma carta à Balzac, na qual assinou : ‘A estrangeira’, passando a fazer parte dos sonhos do escritor. A princesa Hanska torna-se Madame de Balzac seis meses antes da morte do escritor (Robb, 1955).

quatro homens terão uma vida intensa, Napoleão, Cuvier, O'Connell e que ele quer ser o quarto, uma vez que tem uma sociedade inteira na cabeça¹¹⁵.

Além disso, sabemos também das suas inúmeras tentativas para se tornar um escritor de peças teatrais. Para Balzac (1842) um escritor para ser completo deve ser o centro intelectual de todas as coisas, deve sintetizar todos os conhecimentos humanos.

De acordo com Castex (1976) *A Comédia Humana* é um monumento romanesco. Nos *Estudos de costumes*, Balzac quer fazer uma descrição da vida provinciana, da vida parisiense, da vida privada. Castex afirma ainda que Balzac é mais historiador do que romancista, uma vez que os historiadores contemporâneos de Balzac e mesmo os nossos se inclinam a propor esse texto como um documento direto, copiando-o em largos extratos, buscando estabelecer correspondências precisas entre o seu conteúdo e a realidade na qual ele está inserido. Castex (1976) conclui que *A Comédia Humana* oferece aos seus leitores o espetáculo de uma sociedade inteiramente fictícia, mesmo se o romancista associa aos seus personagens fictícios, personagens da vida real. Ele descreve a história social e a história dos costumes, a história pública e a história privada, nos permitindo compreender os jogos das instituições e dos interesses sociais.

Victor Hugo contemporâneo de Balzac foi o primeiro grande escritor a reconhecer publicamente a genialidade de Balzac e o seu valor para a nação francesa, ao fazer o breve discurso em homenagem ao escritor no dia do seu sepultamento. Nesse discurso, pronunciado em 1850, ano em que Balzac morreu, Vitor Hugo afirma:

¹¹⁵ En somme, voici le jeu que je joue. Quatre hommes auront eu une vie immense : Napoléon, Cuvier, O'Connell, et je veux être le quatrième. Le premier a vécu de la vie de l'Europe ; il s'est inoculé des armées ! Le second a épousé le globe ! Le troisième s'est incarné un peuple ! Moi, j'aurai porté une société toute entière dans ma tête (Balzac, 1842-1844/1906, pp. 301-302).

O Senhor de Balzac era um dos primeiros entre os maiores, um dos mais altos entre os melhores. Não é este o momento de dizer tudo o que era esta esplêndida e soberana inteligência. Todos os seus livros não formam senão um único livro, livro vivo, luminoso e profundo, em que se vêem ir e vir e caminhar e mover-se, com não sei quê de assustador e de terrível acrescido ao real, toda a nossa civilização contemporânea; livro maravilhoso que o poeta intitulou de comédia e que poderia ter intitulado história¹¹⁶ (Hugo, 1850/1954, Vol. III, p. XI).

Aqui, Vitor Hugo reconhece Balzac não apenas como um grande escritor, mas também como um historiador francês.

Segundo Castex (1976), Balzac queria ser filósofo antes de ser romancista, uma vez que pretendia tudo compreender, tudo explicar e tudo dominar. Ele lê simultaneamente as obras de Buffon e de Walter Scott e afirma, antes de Geoffroy Saint Hilaire que a sociedade se assemelha à natureza e que existem espécies sociais da mesma forma que existem espécies animais. A partir daí ele constrói um sistema da sociedade análogo ao da natureza.

Para Diaz (2003a) Balzac é considerado como um objeto de estudo, mas também, como um cúmplice intelectual capaz, ainda hoje, de nos incitar a pensar. Balzac tem ambições filosóficas e científicas. Ao longo de toda a sua carreira ele assume a função de um intelectual ambicioso. Ele deseja ser escritor, poeta, pensador. Encontramos n'*A Comédia Humana* um grande número de filósofos, de pensadores fictícios, como Luís Lambert (*Luís Lambert*, 1832-1833), Rafael de Valentin (*A pele de*

¹¹⁶ M. de Balzac était un des premiers parmi les plus grands, un des plus hauts parmi les meilleurs. Ce n'est pas le lieu de dire ici tout ce qu'était cette splendide et souveraine intelligence. Tous ses livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine ; livre merveilleux que le poète a intitulé comédie et qu'il aurait pu intituler histoire (Hugo, 1841-1851, p 532).

Onagro, 1831), Daniel d'Arthez (*Ilusões Perdidas*, 1837-1839-1843). *A pele de Onagro* (1831) e *Luís Lambert*, (1832-1833) são os dois pilares filosóficos d'*A Comédia Humana*. Nessas duas obras Balzac constrói teorias sobre o nascimento das ideias e dos pensamentos (Diaz, 2003b). Rafael de Valentin, personagem de *A pele de Onagro* (1831) escreve '*O Tratado da Vontade*'.

Ebguy (2003) afirma que numerosos filósofos se interessam pelas ideias de Balzac e, mais ainda, pela sua ideologia porque elas nos incitam a pensar. A amplitude da ambição balzaquiana e a riqueza de temas encontrados n'*A Comédia Humana* tornam possível um conhecimento sobre o mundo, sobre a sociedade, sobre o homem. A obra de Balzac permite ao discurso filosófico construir um novo conceito de totalidade, no qual a totalidade não é fechada, é aberta. A obra é uma construção simultânea, tecida de diferentes fragmentos em movimento.

Assim, cada romance ou novela d'*A Comédia Humana* pode ser lido separadamente e compreendido na sua totalidade, uma totalidade aberta, na qual a leitura de um romance separado estimula a leitura de outro, permitindo uma nova articulação e impedindo o fechamento do conjunto.

As realizações de Honoré de Balzac

A construção e o reconhecimento de Balzac como um grande escritor, só foi possível em decorrência de alguns fatores como a sua persistência em relação ao seu desejo, o seu talento, o apoio da sua família e o seu intenso trabalho.

Desde o início da sua juventude, Balzac tem consciência do seu desejo. Apesar de seus pais, preocupados com a sua segurança e com o seu futuro desejaram e

investirem na carreira de notário, que eles acreditavam ser uma carreira promissora, Balzac opõe-se aos desejos dos pais e busca a realização do seu próprio desejo.

Balzac desejou a glória e a fortuna, queria alcançá-las tornando-se o ‘Napoleão das letras’. Balzac queria ser escritor de tragédias, escritor de teatro, filósofo, historiador, político, enfim, o secretário da sociedade francesa. Apesar de desenganado pela família e por um especialista em literatura, em relação ao seu talento, Balzac acredita em si mesmo e comporta-se como o seu personagem Pedro Grassou de Fougères (*Pedro Grassou*, 1840), que ao saber que seu primeiro quadro fora recusado pelo museu do Louvre, solicita ao seu antigo mestre Schinner¹¹⁷, homem de imenso talento, críticas em relação à sua obra. Balzac em relação ao fracasso de Pedro Grassou narra:

(...) não teve um desses furores ou um desses acessos de amor-próprio epilético a que se entregam os espíritos soberbos e que às vezes terminam por desafios enviados ao diretor ou ao secretário do museu, por ameaças de assassinio. Fougères apanhou tranquilamente a tela, cobriu-a com o lenço e levou-a para o ateliê, jurando a si mesmo tornar-se um grande pintor (Balzac, 1840a, pp. 608-609)¹¹⁸.

Consciente de não estar à altura dos grandes escritores, Balzac produz e publica várias obras, mas esconde a sua autoria, fazendo uso de pseudônimos (Lord R’Hoone, Horace de Saint-Aubin). Muitos anos se passarão até que Balzac assuma a sua

¹¹⁷ Schinner: illustre pintor d’*A comédia humana*. Apaixona-se por Adelaide em *A bolsa* (1832). (Cerfberr & Christophe, 1888).

¹¹⁸ (...) il ne tomba point dans ces fureurs ou dans ces accès d’amour-propre épileptique auxquels s’adonnent les esprits superbes, et qui se terminent quelquefois par des cartels envoyés au directeur ou au secrétaire du Musée, par des menaces d’assassinat. Fougères reprit tranquillement sa toile, l’enveloppa de son mouchoir, la rapporta dans son atelier en se jurant à lui-même de devenir un grand peintre (Balzac, 1840b, p. 67).

verdadeira identidade. É assim que Balzac procura realizar os seus desejos, fazendo e refazendo as suas obras, trabalhando intensamente.

A construção d'*A Comédia Humana* demanda uma vida, uma vez que Balzac se preocupa mais com a sua obra do que com a sua saúde. As várias noites sem dormir, as incansáveis construções e (re) construções da sua escrita, as várias xícaras de café, nas quais ele buscava energia para combater o sono, tudo isso culmina na sua destruição como pessoa, mas ao mesmo tempo o torna imortal.

Neste percurso, temos uma identidade construída à duras penas, decorrente de um incansável e imenso trabalho, mas que por outro lado o permite construir uma sociedade inteira, descrita nos mínimos detalhes, complexa, ambígua, cheia de vícios e virtudes. Uma obra inacabada, mas em pleno movimento, tal qual a história da nossa sociedade.

Na tentativa de analisar quais os campos de saber são contemplados pela obra de Balzac, percebemos que é muito difícil separar um saber do outro e que eles, n'*A Comédia Humana* se interpenetram. Ao narrar a história da sociedade francesa, Balzac faz na sua '*Comédia*' vários tipos de análises: histórica, filosófica, sociológica, psicológica e política. Apesar de desejar ser um escritor de tragédias, na verdade, Balzac torna-se um grande escritor de romances, o que naquela época, ainda era considerada uma escrita inferior.

Ao questionarmos quem foi Honoré de Balzac, não nos restam dúvidas em relação à importância da sua criação para a compreensão dos acontecimentos históricos e sociais da França, no período que vai da Revolução Francesa até a Monarquia de Julho. Percebemos que a história da vida do autor talvez não seja suficiente para explicar e compreender a sua obra. Mas com certeza o artista recorre às suas vivências e

experiências no decorrer da sua produção. Acreditamos ainda que na confecção da sua obra possamos encontrar vestígios de um conhecimento inconsciente do autor, pois algumas coisas lhe escapam, sendo que elas muitas vezes vão além da sua própria capacidade de compreensão.

Referências Bibliográficas

- Balzac, H. (1831b). A pele de Onagro. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XV, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1831-1834a). A mulher de trinta anos. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. III, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1832-1833). Luís Lambert. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XVII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1837-1839-1843). Ilusões perdidas. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. VII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1840a). Pedro Grassou. Em Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. IX, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1840b). Pierre Grassou [En ligne]. Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie humaine*. Paris: Furne. [Consultation du 6 juillet 2011]. Disponible sur internet: <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>

- Balzac, H. (1842). Prefácio de Balzac à *Comédia Humana*. Em Balzac, H. (1989/1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. XVII, 3 ed.). São Paulo: Globo.
- Balzac, H. (1842-1844/1906). *Lettres à l'Étrangère 1842-1844*. Tome deuxième. Paris : Calmann-Lévy. Éditeurs. Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.
- Balzac, H. (1989-1994). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. 17 Vol. (previstos). Tradução de Vidal de Oliveira [et alli]. (Vol. I, 3 ed.) São Paulo: Globo.
- Baldensperger, F. (1958). "Balzac escritor universal". (B. Xavier, Trad.). *A Comédia Humana*, (Vol. IV, pp. XXII-XXXI).
- Baudoin, P. (2005). 1850 ou l'éclatement des identités politiques de Balzac. Em Cullman, E. ; Diaz, J.-D. & Lyon-Caen, B. (2005). *Balzac et la crise des identités*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Bellessort, A. (1946). *Balzac et son œuvre*. Paris: Librairie Académique Perrin, 10^{ème} ed.
- Bertauld, P. (1946). *Balzac: l'homme et l'œuvre*. Paris, Hatier Boivin.
- Castex, P.-G. (1976). L'Univers de « La Comédie Humaine ». Em Balzac, H. (1976-1981). *La Comédie Humaine*. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Tome I . Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- Cerfberr, A. & Christophe, J. (1888). Répertoire de La Comédie Humaine. Em *La Comédie Humaine : Dictionnaire des personnages*. Paris: Classiques Garnier.
- Davin, F. & Balzac, H. (1835/2007). *Estudos de costumes no século XIX*. Organização, tradução, estudo introdutório e notas de Terezinha de Camargo Viana. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

- Diaz, J.-L. (2003a). *Penser avec Balzac*. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Diaz, J.-L. (2003b). *Penser la pensée*. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Diaz, J.-L. (2006). *Devenir Balzac*. Em Barel-Moisán, C. & Diaz, J.-L. (2006). *Balzac avant Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Ebguy, J.-D. (2003). *Le Balzac des philosophes*. Em Diaz, J.-L. & Tournier, I. (2003). *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Gengembre, G. (1992). *Balzac le Napoléon des lettres*. Paris: collection Découverts Gallimard.
- Hourdin, G. (1950). *Balzac Romancier des Passions*. Paris: Temps Present.
- Hugo, V. (1841-1851). *Funérailles de Balzac*. Em Actes et paroles, I Avant L'exil. Œuvres complètes de Victor Hugo. Paris: J. Hetzel & Cie a Quantin, (pp. 531-535). Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France
- Hugo, Victor. (1850/1954). *Balzac*. Discurso pronunciado no funeral do escritor, por Victor Hugo. Em Balzac, H. (1946-1955) *A Comédia Humana*. Introduções, Notas e orientação de Paulo Rónai. (Vol. III, 3 ed.). Tradução de Casimiro Fernandes, Vidal de Oliveira e Wilson Lousada. (pp. IX-XIII). Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo.
- Proust, M. (1954/2010). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1954/1988). *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre crítica e literatura*. (H. Ramanzini, Trad.). São Paulo: Iluminuras.
- Robb, G. (1995). *Balzac: uma biografia*. (H. Feist. Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Rónai, P. (1994). A vida de Balzac. Em Balzac, H. (1946-1959). *A Comédia Humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. (Vol. I, 3 ed.). São Paulo: Globo.

Sainte-Beuve (1850/1955). Balzac por Sainte-Beuve. Em Balzac, H. (1946-1955) *A Comédia Humana*. Introduções, Notas e orientação de Paulo Rónai. (Vol. V, 3 ed.) Tradução de Gomes da Silveira e Joaquim Novaes Teixeira. (pp. XIII-XXX). Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo. (Primeira publicação em 1850).

Victor, N. (1954). “H de Balzac”. Em Balzac, H. (1946-1955) *A Comédia Humana*. Introduções, Notas e orientação de Paulo Rónai. (Vol XIV, 3 ed.). Tradução de Gomes da Silveira e Joaquim Novaes Teixeira. (pp. XIX-XXIX). Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo.